المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

ڤنسنت ب. ليتش

النقد الأدبي الأمريكي

من الثلاثينيات إلى الثمانينيات

181

ترجمة: محمد يحيى - مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد

وع القومى للترجمة

النقد الأدبى الأمريكى

من الثلاثينيات إلى الثمانينيات

تأليف

فنسنت ب. ليتش

ترجمة

محمد يحيى

مراجعة وتقديم

ماهر شفيق فريد



٢٠٠٠

هذه ترجمة كاملة للكتاب

American Literary Criticism
from the Thirties to the Eighties
by
Vincent B. Leitch
Columbia University Press
New York
1988

المحتويات

مقدمة المراجع

على امتداد ثلاثة عشر فصلاً، يؤطرها تصدير وخاتمة، يقدم جيفرى ليتش فى هذا الكتاب لوحة بانورامية لمسيرة النقد الأمريكى الحديث عبر خمسة عقود من الزمان كاشفاً عن التعددية الثقافية والأيديولوجية التى تميل بهذا النقد من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، من المحافظة السياسية لآلن تيت وغيره من "الزراعيين" إلى الراديكالية الثورية لأميرى بركة (لوروا جونز سابقاً)، من الصوت الذكورى المهيمن على إليوت (الأمريكى المولد والنشأة) إلى الأصوات الأنثوية التى اكتسبت مواقع متزايدة الأهمية فى الجامعات ومراكز البحث الأكاديمى والصحافة ووسائل الإعلام، من الشكلية الصارمة لدى دعاة النقد الجديد إلى الالتزام اليسارى عند فردريك جيمسون وستفن جرينبلات وغيرهما، من نقد الأسطورة إلى نقد استجابة القارئ، من الظاهراتية والوجودية إلى البنيوية وعلم العلامات، من الهرمنيوطيقا إلى التفكيك، من مدرسة شيكاغو الأرسطية الجديدة إلى مثقفى نيويورك الليبراليين، مع لمسة يسارية، مثل لايونل ترلنج وإدموند ولسون. وينتهى الكتاب بخاتمة وجيزة تحمل عنوان "ظروف التاريخ"؛ حيث إن ليتش لا يغفل لحظة واحدة عن موقع النقد الأدبى من إطاره الحضارى ولحظته التاريخية (انظر مثلاً مطلع فصله السادس عن النقد الظاهراتى والوجودى، وكذلك ربطه نشأة الهرمنيوطيقا بحقبة حرب فيتنام فى منتصف الستينيات فى مطلع الفصل السابع).

كذلك يمتاز الكتاب بربطه الوثيق بين حركة النقد الأمريكى وحركة الأفكار على ظهر القارة الأوربية؛ إذ لا سبيل لفهم التفكيك، مثلاً، دون فهم لأسلافه من الألمان: نتشه وفرويد وهيدجر. ولا سبيل لفهم النقد الأمريكى اليسارى دون رجوع إلى ماركس ولينين وأدبيات الماركسية بكل ظلالها منذ القرن الماضى. من هنا كان وصفى للكتاب بالبانورامية، مع عمقه الرأسى غير المنكور، وقدرته على الإحاطة بموضوعه إحاطة شاملة النظرة متكاملة الأركان.

يتناول ليتش فى الفصل الأول من كتابه النقد الماركسى فى الثلاثينيات مبرزاً الافتراضات الماركسية الكامنة تحت نقد جرانفيل هيكس وف. كالفرتون وأضرابهما: أسبقية المادة على العقل، الأسس الاقتصادية للأفعال والمؤسسات الاجتماعية، نظرية الصراع الطبقى، إنتاج القيمة الاجتماعية من خلال العمل، فرض الرأسمالية للطابع السلعى على العلاقات البشرية وما ينجم عن ذلك من اغتراب (تشيؤ)، نظرية الثورة البروليتارية، إقامة المجتمع اللاطبقى فى نهاية المطاف؛ وكلها اتجاهات نقدية واكبت إبداع أوبتون سنكلر وجون دوس باسوس وغيرهما من أدباء اليسار.

أما الفصل الثانى فيتناول "النقد الجديد" الذى ربما كان – فى تقدير كاتب هذه الكلمات – أعظم إضافة للنقد الأمريكى فى هذا القرن. نبع هذا النقد من كتب إليوت ورتشاردز الأولى "الغابة المقدسة" و"أصول النقد الأدبى" و"النقد التطبيقى"، ثم واصله فى أمريكا رجال من طراز جون كرو رانسوم وكليانث بروكس وآلن تيت وروبرت بن وارن و ر. بلا كمر وأيفور ونترز وكنيث بيرك مع الإقرار بأن هذين الأخيرين سلكا، فيما بعد، دروباً مغايرة. ويؤخذ على ليتش هنا أنه يغفل ذكر الدور الذى لعبته الشاعرة الأمريكية لورا رايدنج ، وذلك حين نشرت مع الشاعر الإنجليزى روبرت جريفز فى ١٩٢٧ رسالة عنوانها "دراسة مسحية للشعر الحديث" وهى دفاع مسهب عن بعض الشعر الذى ظهر بعد عام ١٩١٨ (إليوت، كمنجز، إلخ . .). حلل جريفز ورايدنج إحدى سوناتات شكسبير – سوناته ١٢٩ – تحليلاً لفظياً دقيقاً ، كان – فيما يرويه أ.أ. رتشاردز – هو النموذج الذى احتذاه وليم إمبسون فى كتابه "سبعة أنماط من الإبهام" (١٩٣٠) كما احتذاه النقاد الأمريكيون الجدد (انظر جورج واطسون، نقاد الأدب، كتب بليكان ١٩٦٨، ص ٢٠٢).

وفى الفصل الثالث يتحدث ليتش عن مدرسة شيكاغو التى برزت فى مطلع الخمسينيات ، وكان رائدها هو الناقد ر.س. كرين. كانت هذه المدرسة ارتداداً إلى بويطيقا أرسطو فى مواجهة "النقد الجديد" الذى لا يخفى – رغم جهر ت. أ. هيوم وإليوت بضرب من الكلاسية جديد – اشتماله على نغمات رومانطيقية تحتية (انظر مثلاً الأثر العميق لكولردج فى رتشاردز). وقد عنيت بفن الرواية وأشكال القص النثرى فى مواجهة انكباب "النقاد الجدد" على النصوص الشعرية – خاصة نصوص الشعراء الميتافيزيقيين والشعراء المحدثين – وإيثارهم فن الغناء والدراما على فن الحكى.
أما الفصل الرابع "مثقفو نيويورك" فيتحدث عن لايونل ترلنج، وإدموند ولسون، وف.ر. ماثيسين، وفيليب راف، وإرفنج هاو، ورتشارد تشيز، وكلهم رجال مؤمنون بالموروث الغربى الهيومانى، داعون إلى حرية الفكر وحوار الأذهان، يرجع بعضهم إلى أصول يهودية كوزموبوليتانية النظرة. وربما أمكن أن نضيف إليهم الناقدة سوزان سونتاج – تلك التى وصفها جوناثان ميلر يوماً بأنها "فيما يحتمل، أذكى امرأة فى أمريكا" – صاحبة "ضد التفسير" و"أساليب الإدارة الراديكالية" و"المرض استعارة" وغيرها من الأعمال.

ينتقل ليتش بعد ذلك إلى "نقد الأسطورة" الذى يدين بالكثير لمود بودكين، ومن وراءها – بطبيعة الحال – عالم النفس السويسرى كارل جوستاف يونج، وكذلك الناقد الكندى الكبير نورثروب فراى. أثَّر البعد الأسطورى فى نقد رجال من طراز فرانسيس فرجسون (صاحب "فكرة المسرح") ولزلى فيدلر وفيليب ويلرايت. ومرة أخرى نجد التوجه النقدى يسير مع التوجه الإبداعى جنباً إلى جنب: فإلى جانب هؤلاء النقاد

انتشر استخدام الأسطورة - إغريقية وغيرها - فى أعمال معاصريهم من الروائيين والشعراء والكتاب المسرحيين مثل جويس وإليوت وباوند وييتس وجريفز وأونيل. واقترن أثر يونج، بطبيعة الحال، بأثر فرويد فى حديثه عن مركب أوديب ومركب إلكترا وغير ذلك من ينابيع الأسطورة.

وفى فصله السادس "النقد الظاهراتي والوجودى" يتوقف ليتش، بعد أرضية فكرية خصبة، عند جيفرى هارتمان وسوزان سونتاج وإيهاب حسن كاشفاً عن بنية الأفكار التحتية التى ترفد كلاً من المدرستين: الظاهراتيون - أتباع هوسرل - يركزون اهتمامهم على الوعي (والوعى دائماً وعى بشئ ما، كما يقول الشعار الظاهراتى المشهور) وينتقدون كلاً من التجريبية والعقلانية، معلين من شأن الوصف والحدس على شأن التأمل. والوجوديون - أتباع هيدجر وياسبرز وسارتر - يوجهون الاهتمام إلى الخبرة الحيوية المعيشة، كما تتجلى فى العمل الفنى، ويرون فيه كشفاً عن واقع إنسانى تحده من ناحية أسئلة الوجود الأنطولوجية القصوى، ومن ناحية أخرى اللحظة التاريخية الزمانية المتعينة. هكذا رأى سارتر: بودلير ومالارميه وجينيه، بتحليل نفسى وجودى ومنهج ظاهراتي ورؤية ماركسية، وكان لهذا كله - مع تفاوت فى الدرجة - صداه فى النقد الأمريكى.

فإذا كان الفصل السابع انتقل بنا المؤلف إلى مبحث صعب هو "علم التأويل" (الهرمنيوطيقا) الذى يضرب بجذوره فى تفاسير الكتاب المقدس ورسائل المتصوفة وكافة أشكال الخطاب. وعند ليتش أن أكثر الإسهامات الأوربية أهمية فى هذا الميدان هو كتاب هيدجر العمدة "الوجود والزمان" (١٩٢٧) ومنه خرج أ.د. هيرش ورتشارد بامر ووليم سبانوس، ثم تطور علم التأويل - تحت تأثير ما بعد البنيوية الفرنسية - إلى مرحلة ما بعد تأويلية، وارتطم التأويل بالتفكيك فانقدحت من صدامهما شرارات مازالت متقدة حتى يومنا هذا.

وفى الفصل الثامن "نقد استجابة القارئ" تنتقل بؤرة الاهتمام من العمل الفنى إلى المتلقى: كان العمل الفنى عند بروكس وويمزات والنقاد الجدد بعامة كائناً مصمتاً قائماً برأسه، أيقونة لفظية ترنو إليها الأبصار وتشرئب الأعناق ولا تكاد الأيدى تجرؤ على لمسها؛ إناء محكم الصنع أو جرة اغريقية ثابتة فى قلب التغير؛ نظام محكم فى مواجهة العماء. أما فى أيامنا هذه فقد برز القارئ إلى المقدمة، وأصبح هو الذى يضفى على العمل معناه بحيث تتعدد صور العمل الواحد بتعدد قارئيه، بل بتعدد اللحظات الفكرية والنفسية لدى القارئ الواحد فى ظروف وأوقات مختلفة.

ونقد استجابة القارئ نابع - فى نهاية المطاف - من النقد البلاغى، يضرب بجذوره فى حديث أرسطو عن الأثر التطهيرى للفن الدرامى، وفى حديث كولردج عن الخيال الصاهر المُشكِّل، وفى تجارب رتشاردز على استجابات طلابه بجامعة كمبردج

لنصوص شعرية مجهولة المؤلف، وفى كتابات كنيث بيرك عن فلسفة الشكل الأدبى، وأجرومية الدوافع، واللغة من حيث هى فعل رمزى (انظر روبرت كون ديفيز وروناك شليفر (محررين) *النقد الأدبى المعاصر*، لونجمان: نيويورك ولندن، الطبعة الثالثة ١٩٩٤، ص ١٥٧-١٥٨).

يحدثنا ليتش بعد ذلك عن البنيوية وعلم العلامات (السيموطيقا) مركزاً، كما هو طبيعى، على سوسير وياكوبسن ومن تلوهما. ثم يتحدث عن التفكيك كما مارسه دريدا وبول دى مان وج. هيليس ميللر وجيفرى هارتمان وهارولد بلوم وجاياترى سبيفاك. ومن التفكيك ينتقل إلى النقد النسوى الذى يرمى إلى إعادة قراءة التراث بعين جديدة - تنقل الصوت النسائى من الهامش إلى المركز، وتؤكد تميز الخبرة الأنثوية وغناها وسعى الرجل - لمصالح أيديولوجية - إلى إخفات صوتها، مما يمنح الحركة بعداً سياسياً غير منكور. وقريب من هذا حديث المؤلف فى فصله الثانى عشر عن جماليات السود وسعيهم إلى إبراز المساهمة الأفرو-أمريكية فى صنع التراث النقدى والإبداعى للقارة الأمريكية.

وكما بدأ الكتاب بفصل عن النقد الماركسى فى الثلاثينيات ينتهى بفصل عن النقد اليسارى من الستينيات إلى الثمانينيات. هكذا تكتمل الدائرة، ونعود من حيث بدأنا، ولكن بعد أن اتسعت رؤيتنا وعمقت بفضل مراحل الطريق التى قطعناها. سيخرج قارئ هذا الكتاب - الذى وقع عليه اختيار الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة للصدور فى إطار المشروع القومى للترجمة، ونقله إلى العربية الدكتور محمد يحيى أستاذ مساعد الأدب الإنجليزى بآداب القاهرة بدقة وأمانة واقتدار - وقد ازداد فهماً للمشهد النقدى المعاصر، وغدا قادراً على رؤية الجديد فى منظوره التاريخى، وتيقن من وثاقة الصلة بين النقد الأدبى وسائر أنساق المعرفة الإنسانية من علوم النفس والاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة واللغويات.

ومن فضائل كتاب ليتش هذا أنه يربط بين الظواهر المتباعدة زماناً أو مكاناً أو لغة ويكشف عن التوازيات القائمة بينها، دون غفلة عن أوجه الاختلاف. أنظر مثلاً إلى مقارنته الكاشفة (فى الفصل الثانى) بين النقد الأنجلو-أمريكى الجديد والشكلانية الروسية. كان النقد الجديد ينظر إلى العمل الفنى على أنه بناء لغوى، نظام من العلاقات الداخلية بين أجزاء، ترتيب معين للكلمات على الصفحة. إنه كائن مقفل على ذاته، مستقل عن كافة الاعتبارات الخارجية، ليس تعبيراً عن ذاتية مؤلفه ولا عن ظروف مجتمعه، يكون ولا يعنى. وبالمثل كانت الشكلانية - وهى حركة أدبية قصيرة العمر ظهرت فى روسيا حوالى عام ١٩١٧ - تركز على الشكل والأسلوب والتقنية فى الفن مستبعدة سائر الاعتبارات، كأوجهه الاجتماعية أو السياسية أو الفلسفية. كان النقاد الشكلانيون، مثل فيكتور شكلوفسكى، يصنفون العمل الفنى ويقومونه على أساس

وسائله الشكلية وحدها. والمبدأ الرئيسي عندهم هو أن لغة الأدب تختلف عن اللغة العادية، وأن مهمة الناقد هي تعريف هذه "الأدبية". إن لغة الأدب "تصدِّر" باستمرار خصائص اللغة ذاتها و"تؤخر" أو تقلل من الأوجه الإشارية للغة. وفي هذه النظرة العامة إلى الأدب لم يكن الشكلانيون بعيدين عن النقاد الجدد الأمريكيين، عدا أنهم كانوا أكثر تركيزاً على إرهاف مناهج الناقد في مناقشة المسائل التقنية كالبحر والقافية وبناء الحبكة. وقد استخدم هؤلاء النقاد الشكلانيون اكتشافات علماء اللغة ومصطلحاتهم للمساعدة على تحديد الوسائل الفنية التي تجعل لغة الأدب "تحيد" عن المعيار (أنظر مارتن جراي، معجم *المصطلحات الأدبية*، لونجمان، مطبعة يورك، الطبعة الثالثة ١٩٨٦، ص ٩٠). ويبرز ليتش التشابه بين هذه المفهومات ومفهومات النقد الجديد على نحو يضيء كلا المدرستين.

لا يعني ما سبق أن كتاب ليتش قد وعى كل شيء أو خلا من قصور. من الممكن أن نأخذ عليه مثلاً تجاهله لنقاد مهمين أو مناطق ذات دلالة من البحث النقدي: إنه لا يتحدث عن "نقد الورشة" أو الآراء النقدية لنقاد يمارسون الفن الذي ينقدونه مثل إزرا باوند، ولا عن النقد السيكولوجي للروائي والشاعر الأمريكي كونراد إيكن وهو مفعم بالنغمات الفرويدية التحتية، ولا عن فلاسفة الفن ممن دخلت أفكارهم ممارسات النقاد مثل سوزان لانجر، ولا عن اتجاه النقد الأخلاقي عند الناقد الكبير أيفور ونترز الذي كان أستاذاً بجامعة ستانفورد. هذه كلها فجوات لا شك فيها، ومن أجل ملئها يتعين على القارئ الرجوع إلى مراجع أخرى ومؤلفين آخرين.

ولا ريب في أن الكتاب – على خلوه نسبياً من المصطلحات التقنية – صعب يستأدي القارئ جهداً، وليس بالذي يُقرأ في الفراش أو في قطار أو مترو الأنفاق. ذلك أنه يفترض في قارئه خلفية فلسفية وإطلاعاً على أهم المفكرين البذريين لهذا القرن والقرن الماضي: ماركس وفرويد ونتشه وفريزر وهيدجر وسارتر وغيرهم. وفي هذا الصدد قد يكون من المفيد أن يرجع القارئ المبتدئ إلى ما ترجم إلى العربية من أعمال هؤلاء المفكرين وما كتب عنهم، فضلاً عن مؤلفات ومترجمات جابر عصفور ومحمد عناني وهدى وصفي وسيزا قاسم وسامية محرز وفدوى ملطي دوجلاس وغيرهم ممن تطرقوا لهذه المباحث شرحاً أو عرضاً أو نقداً. وفي مجلتي "فصول" و"ألف" وغيرهما من الدوريات مقالات كثيرة قيمة من شأنها أن تساعد القارئ الجاد على فهم ما يقوله ليتش في هذا الكتاب.

والانطباع الذي يخرج به القارئ – بعد فراغه من هذه الصفحات الستمائة – هو أن النقد الأدبي الأمريكي قد شب عن الطوق منذ زمن طويل، واستقل عن أصوله البريطانية، وغدا من علامات الفكر النقدي التي لا غنى عنها لأحد عن الإلمام بها، ولو بنظرة الطائر الخاطفة. من الخرافات الشائعة في الأوساط الأكاديمية (وما زالت هذه

الخرافات قائمة حتى اليوم) أن الكتابات الأمريكية "سطحية" بالمقارنة بـ "العمق" البريطاني. وهذا هراء. فما من قارئ للنقد الأمريكي في أعلى تجلياته – عند بروكس وبيرك وبلاكمر وونترز – يشك في أنه يقف على قدم المساواة مع أعلى تجليات النقد البريطاني – رتشاردز وإمبسون وليفيز وكرمود – وربما تفوق عليه في أمور، ودنا عنه في أمور أخرى.

كذلك سيخرج القارئ بانطباع مؤداه أن قرننا العشرين – هذا الذي توشك شمسه على الأفول – كان قرناً نقدياً من أعلى طراز، بل ربما كان – على كلا شاطئ الأطلنطي – قرناً للنقد أكثر منه قرناً للإبداع، إذا استثنينا فترة المد الحداثي العظيم في العشرينيات، فترة "يوليسيز" جويس وأرض إليوت الخراب و"موبرلي" باوند وروايات لورنس. وقد عنّ شئ قريب من هذا لإليوت – وبه أختم هذا التقديم الوجيز – إذ قال في محاضرة ألقاها بجامعة مينسوتا عام ١٩٥٦، نشرت تحت عنوان "حدود النقد": "لقد كانت هذه السنوات الثلاثون الأخيرة، فيما أظن، فترة لامعة في النقد الأدبي في كل من بريطانيا وأمريكا. بل إنها قد تلوح، عند النظر إلى الوراء، ألمع مما ينبغي. من يدري؟"
أجل، من يدري؟

ماهر شفيق فريد
الدقي، ديسمبر ١٩٩٩

مقدمة

بدأت أقسام دراسة الأدب في الظهور في الجامعات الأمريكية الكبرى خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر. وفي غضون جيل كانت الصراعات قد استعرت بين دعاة الجمال الأدبي النخبوي ومن يدعون إلى وجهة نظر شعبية إلى حد ما تركز على الأسس الاجتماعية لفن الشعر. وفي الثلاثينيات من القرن الحالي مثل الحوار التصادمي بين النقاد الجدد المحافظون ومنظرو الأدب الماركسيين أحد الأشكال القوية لذلك الصراع الذي أفصح عن نفسه في أشكال أخرى نشطة إلى الثمانينيات كما يتجلى مثلاً في الصراع خلال ذلك العقد بين التفكيكيين من مدرسة ييل ودعاة الدراسات الثقافية اليساريين. وأظهر النقد الأدبي الأمريكي بين الثلاثينيات والثمانينيات صراعات مستمرة بين مدارس «شكلية» شتى للنقد تكرس جهودها لأفكار لغوية وأونطولوچية ومعرفية وبين حركات «ثقافية» معينة تلتزم بأساليب التفكير الاجتماعية والنفسية والسياسية. وعلى جانب من ذلك الخط الفارق وقف النقد الجديد ومدرسة شيكاغو والنقد الظاهراتي وعلم التأويل والبنيوية والتفكيكية بينما وقف على الجانب الأخر النقد الماركسي ومثقفو نيويورك ونقد الأسطورة والنقد الوجودي ونقد استجابة القارئ والنقد النسوي وحركة جماليات السود. وفي أسوأ حالاتهما أظهر هذان الجناحان المتنافسان للنقد الأدبي الأكاديمي اضطرابات عظيمة في القراءة: إذ نحا جانب إلى استبعاد القارئ وتضخيم النص بينما نحا الأخر إلى رفع مكانة القارئ عالياً والهيمنة على النص. ونظر جانب إلى النص باعتباره مصنوعاً جمالياً إعجازياً شبه مستقل بذاته بينما تصور الجانب الأخر الأدب كإنتاج ثقافي قيم يتأسس في التاريخ الأنثرو بولوجي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي. ومال أحدهما بطبعه إلى الأراء السياسية الليبيرالية والمحافظة بينما مال الآخر تجاه المنظورات اليسارية والليبرالية اليسارية. ومع ذلك وفي التحليل النهائي فإن هذا الجدال واسع النطاق أو ذلك الانقسام المجازي لا يخبرنا بالكثير عن التاريخ المفصل للنقد الأدبي الأمريكي في الثلاثينيات والثمانينيات.

وفي أعقاب صراعات الثلاثينيات حصل النقد الجديد على الصدارة واحتفظ بها لحوالي عقدين من السنين مهيمناً على علم الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية يحفه من جانب مؤرخون للأدب وكتاب سير معزولون نسبياً ونقاد الأسطورة ومن الجانب الآخر صحفيو الأدب المدفوعون باستمرار نحو الهامش واللغويون ومؤلفو ببليو-غرافيات النصوص وأخلاط من الراديكاليين والجامحين. ومما له مغزى وقوع انقلاب في أواخر الخمسينيات وفي الستينيات: فقد نضج نقد الأسطورة واجتاحت العلم موجة من الفلسفة الأوروبية وأضعف كلا الحدثين من قبضة النقد الشكلي التي

كانت بالفعل آخذة في الوهن. وكان من المدارس والحركات المستوردة والمستمدة من ضروب التراث الفلسفي الأوروبي الوجودية والظاهراتية والتأويلية والبنيوية والسيميوطيقا والتفكيكية والماركسية الجديدة. وبجانب ذلك أسهمت في أفول النقد الجديد مدارس وحركات محلية بازغة ولا سيما نقد استجابة القارئ والنسوية وجماليات السود واليسار الماركسي الجديد. وشرع المعلقون المعاصرون شيئاً فشيئاً في تسمية هذا التحول التاريخي في كليته بحلول مابعد الحداثة محل الحداثة وهو وصف لا يقدم الشرح الكافي حتى وإن بدا مثيراً.

وبدأ العديد من نقاد الأدب في أمريكا بعد بداية الثلاثينيات في التحرك إلى "ماوراء الشكلية" في ثلاث طرق مختلفة. في أولها استبعد الماركسيون والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفو نيويورك النزعة الإنسانية الجديدة عند إرفنج بابيت ونورمان فورستر وبول إلمر مور وستيوارت شيرمان. وبدت العقيدة الإنسانية الجديدة التي ذاعت خلال العقدين الثاني والثالث من القرن لأعين النقاد الثقافيين اليساريين كمزيج من الأفكار الأرستقراطية والدينية والأخلاقية المشوهة. وفي نفس الوقت رفض النقاد الشكليون الأكثر محافظة نزعة الإنسانية الجديدة لأنها تنشئ التقييم الجمالي على معايير أخلاقية وتخلط بين الفن والدين وتستبعد الأدب الحديث والتجريبي. ومن الناحية الثانية ندر عند كبار نقاد الأدب الأكاديمي بعد العشرينيات الارتباط العميق بالأدب اليوناني والروماني القديم. ودل ذلك على تآكل كبير في أسس الدرس الكلاسيكي وزعزعة في التقاليد الفكرية القديمة المستمدة من النزعة الإنسانية لعصر النهضة. وانشغل كبار النقاد الأمريكيون في المقام الأول باستثناء قلة بالأدب العام في عصور مابعد النهضة. وتعرضت القيم المرتبطة بالإنسانية الكلاسيكية وإن بغموض إلى تساؤلات مستمرة في الثمانينيات من القرن الماضي فصاعداً. وأخذ نقاد الأدب ثالثاً بأعداد متزايدة مابين الثلاثينيات والثمانينيات في شن الهجمات على موقف النزعة الإنسانية المتعالي من الوجود وهيمنة الأبوية بيضاء العرق على الثقافة. بل إن "موت الإنسان" الذي ذاع الإعلان عنه في الستينيات وصل إلى ذروته في التفكير المعادي للنزعة الإنسانية بشكل سافر والذي وسم المنطلقات المؤسسة للبنيوية والتفكيكية والنسوية وعلم جمال السود والكثير من النقد اليساري المعاصر. وفُسرت "الإنسانية" كفلسفة دينية ثقافية سياسية قام الرجال الأرستقراطيون البيض الأوروبيون على ترسيخها لقرون وبهذا بدت في أعين أعداد متزايدة من نقاد الأدب الأمريكي عقيدة كريهة. وهكذا أضحى التحرك إلى "ماوراء الشكلية" وحسب اتجاه الناقد المعني يدل على التدمير المطرد لمركزية القيم الأوروبية الأرستقراطية، وللدرس الكلاسيكي، وللأسس الدينية، وللهيمنة الأبوية، ولنظريات الأدب "المتمركزة حول اللوجوس"، ولأساليب التفسير التي تنكر ذاتها في مهابة. وأسفر هذا التحول التاريخي عن خسائر ومكاسب كبيرة ظهرت عند المدارس والحركات النقدية في طرق معقدة وخاصة يفصلها

هذا الكتاب ويؤرخ لها بتوثيق. غير أن تلخيص التطورات المركبة فى النقد الأدبى الأمريكى بوصفها تحركاً تاريخياً إلى "ماوراء الشكلية" ينطوى على تبسيط كبير للتاريخ.

بينما يوجد عدد من التواريخ للنقد الأدبى الأمريكى المعاصر لا يوجد تأريخ يغطى العقود الستة من الثلاثينيات إلي الثمانينيات. ومن الكتب الأربعة الأخيرة في هذا المجال يتوقف كتاب **جمهورية الأدب** لجرانت ويستر (١٩٧٩) عند أوائل الستينيات ويقصر بحثه على مدرستين رئيسيتين، كذلك ينتهى كتاب أرنولد جولد سميث **النقد الأدبى الأمريكى** ١٩٠٥-١٩٦٥ (١٩٧٩) عند أوائل الستينيات ويغفل ذكر مثقفي نيويورك والظاهراتيين والوجوديين، أما كتاب فرانك لينتريكيا **بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) فيقصر مباحثه علي الفترة من ١٩٥٧ إلي ١٩٧٧. ويقدم كتاب رينيه ويليك **النقد الأمريكي ١٩٠٠ - ١٩٥٠** (١٩٨٦) - وهو المجلد السادس من عمله **تاريخ النقد الحديث** (١٩٥٥ - ١٩٨٦) - معالجات مختصرة للماركسيين ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك. وإذا كانت الفترة السابقة علي الثلاثينيات قد غطيت بشمول فإن العقود الستة التالية فى النقد الأمريكى ينقصها التوثيق التاريخى الوافى. وتفتقر التواريخ القريبة التأليف على وجه خاص إلى إسهامات مهمة من النسويين ودارسى علم جمال السود والنقاد اليساريين من عهد الفضاء.

ويقدم هذا الكتاب شروحاً لثلاث عشرة مدرسة وحركة نقدية أمريكية في الفترة من أوائل الثلاثينيات إلى أواسط الثمانينيات. ويعرض كل فصل تاريخ مدرسة أو حركة معينة مغطياً الخلفيات الإجتماعية والثقافية ذات العلاقة ومعها الشخصيات والنصوص الرئيسية فيها، نظرياتها وممارساتها الفلسفية والنقدية الأساسية، وعلاقاتها المهمة مع الحركات المعاصرة في أمريكا والخارج المتحالفة معها والمعادية لها. ويدرس كل فصل البرامج التعليمية والالتزامات الأيديولوچية وعمليات الظهور والتشكل والتأثير المؤسسى في كل مدرسة.

وقد اتبعت الكثير ممن سبقونى في كتابة تاريخ النقد الأدبى الأكاديمى الأمريكى الحديث باستخدام منهج "المدارس والحركات" في تنظيم المادة. فمن ناحية يضفى مدخل "المدارس والحركات" التماسك علي أعمال الحوالى خمسة وسبعين ناقداً اللذين أتناولهم هنا وهو ما يصعب تحقيقه بأي مدخل آخر. ومن الناحية الأخرى فلهذا المدخل العملي ميزة إضافية في تقسيم الفصول إلي تواريخ مستقلة. وبهذا لا تطمس الفوارق التاريخية داخل أشكال أكبر أحادية ومهيمنة من التطور الثقافى أو الغائية أو الاستمرارية أو الوحدة أو الابتعاد عن المركزية أو الدائرية. ولكن من العيوب المحتومة لهذا المدخل أن الشخصيات المستقلة تبدو فقط وكأن أدوارها هامشية. فمن النقاد المنفردين المستبعدين من هذا التأريخ نجد رينيه چيرارد وهيو كينر وهاري ليفين

ولويس ممفورد وموريس بيكهام وهيلين فندلر ثم شعراء نقاد مهمون أمثال دونالد هول وريتشارد هوارد وراندل جاريل وشارلز أولسون ووالاس ستيفنز. وكم هي قيمة وعديدة تلك الآراء التي يكونها النقاد المفردون ممن لا يربطون أنفسهم بالتحولات النظرية. لكنني لا أتناول هنا تاريخ النقد التطبيقي والرؤى النظرية المنفردة. فهذه أمور تدمج في دراسة أدب الفترات والأمكنة المعينة ولا تصلح للتدبر الشامل فيها خارج ذلك السياق. ولعلي أعزي نفسي بمعرفتي أن هؤلاء المفكرين الأدبيين يلقون الدراسة المعتنية في مقالات وكتب تتعرض لأعمالهم وأن الكثير منهم سوف يكون موضع التناول في **قاموس السيرة الأدبية: النقاد الأمريكيون المحدثون** تحرير جريجوري جاي وتعد شركة جيل للأبحاث لإصداره.

ومن مثالب مدخل "المدارس والحركات" في الدراسات السابقة التبسيط المخل للمعتقدات والالتزامات والممارسات الجوهرية. وفي مسعى للحد من تلك النزعة قمت بأبحاث في القوى والعناصر المتناقضة والهامشية تاريخياً والتي تدخل في بنية كل حركة . فعلى سبيل المثال أتناول المجموعات والنقاد الأوروبيين ذوي الصلة والصراعات والخلافات الداخلية، والسوابق أو الأسلاف التاريخيين، وإسهامات الشخصيات الصغرى، والتحولات الداخلية، والتحديات والصراعات الخارجية بهدف المحافظة على التنوع الثري الموجود داخل حدود المدارس والحركات المحددة، والأهم من ذلك أنني ألحق هنا بمنهج "المدارس والحركات" التقليدي في تنظيم المادة منهجاً في التحليل المؤسسي يصف الأدوار التكوينية التي قامت بها الدوريات والمؤتمرات ودور النشر الجامعية والهيئات المانحة ومعاهد الأبحاث والمنظمات المهنية والمؤسسات التعليمية والبرامج الدراسية وخلق مجالات البحث وفروع العلوم الجديدة (مثل الأدب المقارن والدراسات الأمريكية والسيميوطيقا وعلم القص ودراسات النساء والدراسات العرقية و"النظرية" والدراسات الثقافية.) وهذه العناية بالأمور المؤسسية توسع من نطاق مفهوم المدرسة والحركة وتضفي التعقد عليه بإدخال أساليب أكثر مادية في التحليل التاريخي.

والنقد النفسي كما مورس في أمريكا على مر ثمانية عقود يمثل نوعاً من النقد أكثر منه مدرسة أو حركة. وإذا كانت هذه الدراسة لا تخصص فصلاً للنقد النفسي فإنها في الحقيقة توجه المزيد من المناقشة لحضوره المنتشر أكثر مما توجهه لأي مدرسة أو حركة واحدة. وعلى وجه الخصوص يهتم جزء كبير من هذا الكتاب بميراث فرويد ويونج ولا كان المختلف عليه.

وسوف أختتم المقدمة بذكر مجالات للبحث المفصل في المستقبل. ضمن النواحي الجديرة بالبحث أوجه الصلات بين تاريخ النقد الأدبي وتواريخ الدرس والصحافة الأدبية وهجرة مفكري الأدب والترجمات وببليوغرافيات النصوص والتاريخ الأدبي والتدريس والمكتبات والناشرين ومحال بيع الكتب والجامعة. وبالنسبة للجامعة ولاسيما

فى الفترة التى أعقبت الحرب العالمية الثانية فإن الموضوعات التى تستحق البحث المطول مما يتصل مباشرة بتاريخ النقد الأدبى تشمل انتشار برامج الدراسات العليا، وظهور تعريفات "للبحث الأدبى"، وضغوط "المهنية" الواقعة على النقاد، وتحديد وتوصيف المعايير والمتطلبات اللازمة لشغل المناصب والترقى، وتكون فروع البحث فى الانشاء والكتابة المبدعة، وإنشاء مراكز للكتابة وتعليم المهارات، وآثار توسع أو إنكماش الأقسام على أنساق الأعمال الأدبية المعتبرة وعلى المقررات المطروحة، والتنظيم السائد للمعرفة فى هيئة وحدات هى الأقسام، والأفول العام للتعليم العالي والدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات. وهناك موضوع أخير يستحق اهتماماً خاصاً ألا وهو الدور المعقد للحكومات الفيدرالية والولائية فى إنشاء وإدارة صناديق المنح والخطوط الإرشادية للأبحاث وأهداف العمل الإيجابى ودعم المكتبات والمعاهد والمنشورات والترجمات والبرامج الجديدة والمؤتمرات ودراسة اللغات الأجنبية. والفرضية التى تهدينى فى هذا الموضوع كما فى سائر الكتاب هى أن تاريخ النقد لا ينفصل عن التاريخ الاقتصادى والاجتماعى والسياسى والثقافى والمؤسساتى.

فنسنت ب. ليتش

مارس ١٩٨٦

الفصل الاول

النقد الماركسي في الثلاثينات

لعل أبرز ما يميز عقدالثلاثينيات عند المؤرخ المعاصر لنظرية الأدب النقد في أمريكا هو تشكل أربع جماعات مهمة: الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومفكري نيويورك. ومن نافلة القول أن تاريخ تلك المدارس يعود بنا إلى فترات سبقتها كما يؤدى بنا إلى فترات أعقبتها. كذلك فان تطور كل حركة فيها يرتبط بقوى إجتماعية أوسع وجماعات مشابهة في أمكنة أخرى. وإذا كان ظهور مدارس النقد المتباينة والمتنافسة هذه يستدعي تحليلات تاريخية مختلفة فإن مجال القوى الاقتصادية والسياسية والفكرية في الثلاثينيات يصلح كخلفية مشتركة نتلمس فيها هذه التطورات حتي ولو كانت خلفية مركبة ومفككة. ويطلق اسم «الكساد العظيم » على شتى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية والمشاكل الثقافية التي ميزت التاريخ الامريكي في الثلاثينيات.

الكساد العظيم

في خلال شهر محموم حدث فيه "انهيار البورصة" في أكتوبر ١٩٢٩،انخفضت قيمة الأسهم في بورصة نيويورك بمعدل سبعة وثلاثين بالمائة. وعانت أمريكا طيلة اثنتى عشرة سنة بعدها من كساد اقتصادى حاد. وقد انخفض مقياس قيمة الأسهم لصحيفة النيويورك تايمز من ٤٥٢ نقطة في سبتمبر عام ١٩٢٩ إلى ٥٢ نقطة في يوليو ١٩٣٢، تدهور الدخل الفردي للأفراد بما يزيد عن الخمسين بالمائه بين عامى ١٩٢٩ و١٩٣٢، كما بلغ معدل البطالة حوالى خمس عشرة بالمائة في عام ١٩٣٢، وبلغ عدد العاطلين ثلاثة عشر مليوناً. وفي عام ١٩١٩ كان سعر بوشل القمح ٢,١٦ دولار لكنه هبط إلى ثمانية وثلاثين سنتاً فقط في ١٩٣٢. وفي نفس الفترة الزمنية ارتفع سعر القطن حوالى اثنين وأربعين سنتاً ثم هبط إلى حوال خمسة سنتات للرطل. وفيما بين عامي ١٩٣٠ و١٩٣٤ بيع ما يقرب من مليون مزرعة مرهونة ضاعت على أصحابها. وتعرضت طرق المعيشة الزراعية التقليدية للخطر الجسيم طيلة فترة الكساد. وعندما تولى فرانكلين ديلانى روزفلت منصب الرئاسة في مارس ١٩٣٣ كانت أربعة أخماس البنوك في البلاد مغلقة ويوشك النظام المالى على الخراب. ويقيم مؤرخ معتدل الموقف مؤخراً بقوله: "كشف الانهيار عن عدم سلامة الأعمال الرئيسية في البلاد وكان أشد الأمور ضرراً قدرة قطاع الاعمال على الاحتفاظ بمستوى الأسعار وجنى الأرباح مع خفض الأجور مما أدى إلى أن يذهب ثلث الدخل الفردي في البلاد إلى خمسة بالمائه فقط من السكان»[1] وقد نجم تراكم رأس المال واختلال توزيعه في العشرينيات عن تضخم الأرباح وضخامة العائد والتوفير الكبير في الضرائب بالنسبة للأغنياء. كما أن

الوفرة المالية الكبيرة التى أعقبت ذلك أدت إلى عهد من المضاربة المحمومة. وفى نفس الوقت أدت كثرة المدخرات المفرطة إلى تدهور الطلب ومن الناحية الأخرى اتسم الاقتصاد بانخفاض الأجور وارتفاع الأسعار و تركز رأس المال والاحتكارات مقارنة بضعف تطبيق اللوائح المضادة للاحتكارات وتشكك نقابات العمال الواسع النطاق فى نظام التفاوض الجماعي. وباختصار انعدام وجود أية آليات حكومية لمواجهة المظالم الإقتصادية أو انعدمت كفاءتها إن وجدت.

وقد سعت «الصفقة الجديدة» التى أعلنها فرانكلين روزفلت إلى علاج فشل السياسات الحكومية وأرست معالم طريق وسط بين مساوئ الاقتصاد الحر والاقتصاديات الاشتراكية. وقد أرست سياسة الصفقة الجديدة فى الثلاثينيات نظام دولة الرعاية الإجتماعية على أسس رأسمالية. ففى عام ١٩٣٥ مثلاً رعى روزفلت قانون الضمان الاجتماعي الذى يعد الآن من العلامات البارزة ومعه فى نفس العام قانون العلاقات العمالية وإدارة تقدم الاعمال ثم قانون الدخل. و إذا أردنا الدخول في التفاصيل فقد رفع القانون الأخير الضرائب الاجتماعية على الدخول التى تزيد عن ٥٠ ألف دولار وفرض ضرائب تصاعدية على الدخول فوق حد الخمسة ملايين دولار (وصولاً إلى حد أعلى مقداره خمسة وسبعون بالمائه) كما أدخل ذلك القانون ضريبة أرباح زائدة على مكاسب الشركات وأنشأ ضرائب على الهدايا والمؤسسات. ولكن على الرغم من هذه الإصلاحات أقر روزفلت نفسه فى خطاب افتتاح رئاسته الثانية (١٩٣٧) بقوله: «إننى أرى ثلث الأمة يعانى من سوء المسكن والملبس والغذاء». وقد استمرت هذه الأوضاع طيلة الثلاثينيات وإلى الحرب العالمية الثانية.

الاشتراكية والشيوعية فى أمريكا

ولم يكن مدهشاً بالنظر إلى الأوضاع الاقتصادية المدمرة خلال الكساد العظيم أن أصبح الفكر الماركسى قوة ناهضة فى أمريكا فى الثلاثينيات. لكننا نستطيع العودة نصف قرن قبل ذلك فى التاريخ الامريكى لنرى دلائل وجود حركة اشتراكية نامية. فقد تكون حزب العمل الاشتراكى عام ١٨٧٧ ثم نشأ الحزب الاشتراكى الأمريكى عام ١٨٩٧ والحزب الاشتراكى الأمريكى عام ١٩٠١ وهيئة عمال الصناعة (أو "الوبيلز") عام ١٩٠٥ وكان أمام الناخبين الأمريكيين خيار اشتراى فى الانتخابات الرئاسية أعوام ١٩٠٠ و١٩٠٤ و١٩٠٨ و١٩١٢ و١٩٢٠؛ ففى إنتخابات عام ١٩١٢ على سبيل المثال حصل يوجين ف. دبيس علي ٩٠٠ ألف صوت أو ستة بالمائة من الأصوات. وفى نفس العام كان هناك عمد اشتراكيون في ثلاث وثلاثين ولاية. وفى انتخابات عام ١٩٣٢ كسب الاشتراكى نورمان توماس ٩٠٠ ألف صوت بينما حصل الشيوعى ويليام ز. فوستر على ١٠٣ ألف صوت. ومع حصولها على تأييد مليون ناخب فى الجزء الأول

من القرن العشرين كانت الحركات الماركسية تمثل قوة سياسية نشطة وإن كانت هامشية.

وقد ترك اليساريون الحزب الإشتراكي عام ١٩١٩ لينشئوا الحزبين الشيوعي والعمل الشيوعي اللذين اتحدا عام ١٩٢٣. وحتى أواسط الثلاثينات كان الكثير من الشيوعيين الأمريكيين يعدون الاشتراكيين مخدوعين أو فاشست وفي هذه الأيام المبكرة كان الحزب الشيوعي للولايات المتحدة يتبع خط موسكو إلى حد كبير، وقد نشأ الحزب في بداية الأمر كمنظمة سرية لكنه أصبح شرعياً عام ١٩٢٣. وظل الحزب الشيوعي حتى عام ١٩٣٥ منظمة مذهبية يسارية بالغة التطرف ولكن فيما بين عامي ١٩٣٥و١٩٣٩ وهي حقبة «جبهة الشعب» ذات التوجه الشعبي خفف الحزب من مواقفه بحثاً عن تأييد الليبراليين من شتى الاتجاهات بمن فيهم مؤيدو الصفقة الجديدة. وقد استوحى هذا التحول الدرامي منهج الدولة الشيوعية. وارتفع عدد أعضاء الحزب من سبعة آلاف في بداية الثلاثينيات إلى ٧٥ ألف عامل ١٩٣٩ كما أن نفوذه في بعض الدوائر غالباً ما تجاوز نسبة الأعضاء.(٢) وقد أدت الحرب الأهلية الأسبانية -كما حدث فيما بعد في الستينيات والسبعينيات من جراء حرب فيتنام -إلى نشوء النزعة الراديكالية عند الكثير من الأمريكيين وزاد من هذه النزعة الكساد الاقتصادي. وبينما التزمت الولايات المتحدة جانب الحياد في تلك الحرب أيد السوفييت الجانب الجمهوري الأسباني ضد الفاشيين مما أكسبه إعجاب الكثيرين وأيد كبار المثقفين جهود الحزب الشيوعي خلال الثلاثينيات إما كأعضاء فيه أو متعاطفين معه ("رفاق الطريق")

وفي سبتمبر ١٩٣٢ وقع ثلاثة وخمسون فناناً وباحثاً خطاباً يؤيدون فيه الحزب الشيوعي الثوري وترشح ويليام زفوستر لرئاسة البلاد وكان من بينهم نيوتن ارفن ومالكولم كاولي وجرانفيل هيكس وسيدني هوك وإدموند ويلسون. كذلك ضمت رابطة الكتاب الأمريكيين -وهي جماعة تابعة للجبهة الشعبية أنشئت عام ١٩٣٧- كتاباً مثل نيلسون ألجرين وفان ويك بروكس وإرسكين كولدويل وجون دوس باسوس وثيودور درايسر وكليفتون فاريمان وجيمس ت فاريل ووالدو فرانك وليليان هيلمان وإرنست هيمنجواي ولانجستون هيوز وأرشيبالد ماكليش ولويس ممفورد وويليام سارويان وجون شتاينبك وناتانيل وست وويليام كارلوس ويليام وريتشارد رايت.(٣) وتراوحت المطبوعات اليسارية خلال الثلاثينيات من **العامل اليومي** ذات الطابع المذهبي إلى **الجماهير الجديدة** الديمقراطية النزعة ومن **العلم والمجتمع** الأكاديمية المنحى إلى **مجلة بارتيزان** الأدبية. من الصحيح أن مفكرين أدبيين مهمين في الجيل السابق قد ساندوا البرامج والأعمال الاشتراكية ومنهم على سبيل المثال من المبرزين ويليام دين هاولز وإدوارد بيلامي وجاك لندن وأبتون سنكلير وثيودور درايسر. كما أن مجلات سبقت تلك الفترة قد رحبت بالنقد الاشتراكي مثل: **الرفيق** (بدأت عام ١٩٠١) و**الجماهير**(١٩١١)

والجمهورية الجديدة (١٩١٤) **والمحرر**(١٩١٨) **والأمة** (بعد التحرير عام ١٩١٨) **والفصلية العصرية** (١٩٢٣). وقد استمرت الجماعات المنظمة الماركسية التوجه ورغم كل خلافاتها الداخلية موجودة فى أمريكا منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى وسط القرن العشرين وكثيراً ما شارك الفنانون والباحثون والمفكرون فى شتى النشاطات الماركسية فى ذلك العهد.

وإذا كانت الكوادر والأحزاب الاشتراكية والشيوعية المختلفة قد عانت من الصراعات الداخلية فإن التلويح "بالخطر الأحمر" قد أوجد تهديدات من الخارج. وجاء أول تخويف له مغزى خلال الأيام الأخيرة للحرب العالمية الأولى فى أعقاب إقرار قانون التجسس لعام ١٩١٧ وقانون الفتنة عام ١٩١٨ حيث دخل العديد من الاشتراكيين السجن. وفى شيكاغو أدين أكثر من مائة فى "الوبيلز" لمعارضة الحرب كما حكم على يوجين ف. دبيس بعشرين عاماً فى السجن للإدلاء بتحركات من شأنها إثارة المعارضة للتجنيد (وقد عفا الرئيس هاردنج فيما بعد عن دبيس). وفى عام ١٩١٩ بدأت الإدارة العامة للاستخبارات التابعة لوزارة العدل فى تجميع الملفات عن الراديكاليين. وفى نفس العام رحل ٢٤٩ رادكالياً ومن ضمنهم ايما جولدمان إلى روسيا بدون محاكمة. وفى العام التالى طردت الهيئة التشريعية بنيويورك خمسة أعضاء من الاشتراكيين من بين صفوفها رغم أنهم منتخبون بصورة شرعية. وكانت الهستيريا ضد الاشتراكيين والشيوعيين هى الخلفية الأساسية للأحكام القضائية التى صدرت عام ١٩٢١ فى قضية ساكوو- فانزيتى سيئة الصيت.

أما ثانى موجة من التخويف بالخطر الأحمر فقد سادت من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٤ لتكون النظير الداخلي للحرب الباردة التى سادت فى الخارج. ففى ١٩١٧ أصدر الرئيس ترومان أمراً تنفيذياً يتطلب من كل الموظفين الفيدراليين الذين يعينون لاحقاً التوقيع على قسم بالولاء (وقد انطبق هذا القرار على مدي أربع سنوات على ثلاثة ملايين شخص). كما دعا قانون تافت-هارتلى لعام ١٩٤٧ والذى قيد النقابات العمالية إلى أن يقسم القادة العماليون بأنهم ليسوا أعضاء فى الحزب الشيوعى. وحكم على المواطن البارز ألجير هيس عام ١٩٤٨ فى قضية مشهورة بتهمة الكذب فيما يتعلق بالتجسس. وتلقي الزوجان جوليوس وايثيل روزنبرج عقاباً شديداً إذ أعدما بعد ذلك بسنوات قليلة بتهمة التجسس. وفرض قانون ماكارون للأمن الداخلى عام ١٩٥٠ على المنظمات الشيوعية أو المنظمات التى تعمل كواجهة للشيوعية أن تقيد نفسها عند النائب العام وأنيطت بهيئة السيطرة على النشاطات التخريبية مهمة تنفيذ هذا القانون. (وقد حكمت المحكمة العليا عام ١٩٦٥ بأن هذا القانون يخالف التعديل الخامس للدستور). ولم يكن غريباً فى هذا المناخ السائد أن يعلن السناتور جوزيف ماكارثى فى فبراير ١٩٥٠ أن وزارة الخارجية موبؤة بالشيوعيين. وعلى الرغم من أن ماكارثى

استمر يدلى بتهم مماثلة حتى عام ١٩٥٤ إلا أنه لم يكشف عن أى عملاء شيوعيين. وبعد أن أصدر الرئيس ايزنهاور الأمر التنفيذى رقم ١٠٤٥٠ فى ابريل ١٩٥٣ أدخلت خانة تسمى "الخطر الأمنى" لفحص الموظفين الفيدراليين المعرضين لفقدان وظائفهم بسبب ارتباطاتهم المشبوهة أو عاداتهم الشخصية. وفى ديسمبر من العام نفسه ألغت وكالة الطاقة الذرية الترخيص الأمنى الممنوح لمخترع القنبلة الذرية ج. روبرت أوبنهايمر لأنه كان أقام علاقات مع الشيوعيين فى الماضى وعبر فى أواخر الأربعينيات عن شكوكه فى القنبلة الهيدروجينية. ولم يكن التلويح بالخطر الأحمر عقب كل حرب عالمية أمراً مؤقتاً: فهناك خط مستمر فى عام ١٩١٧ الى عام ١٩٥٤. وقد أنشأ مجلس النواب عام ١٩٣٨ لجنة النشاطات غير الامريكية سيئة الصيت والتى سعت إلى ملاحقة الشيوعيين كما فعل قانون سميث عام ١٩٤٠.

وإذا كانت موجات التهديد بالخطر الأحمر قد أضعفت التأييد الشعبى للحركات الماركسية مما أدى فى النهاية إلى إخماد الحزب الشيوعى فى أواسط الخمسينيات فإن معاهدة عدم الاعتداء التى عقدها هتلر وستالين عام ١٩٣٩ أوقعت الضرر البليغ بالسياسات اليسارية ذلك أن شبح عقد صفقة قومية متطرفة بين الفاشيين والشيوعيين نسف الدعم الواسع والمكانة التى كانت الأحزاب والسياسات اليسارية تحظى بها. كذلك قللت محاكمات الخيانة التى أجراها ستالين بين عامى ١٩٣٦و ١٩٣٨ إلى حد كبير من الإمكانات الواعدة التى كانت للسياسات الماركسية. وبإيجاز، فإن تاريخ النشاط والتنظيمات الماركسية عبر جيلين توقف بصورة شبه تامة فى الفترة التى أعقبت الحرب بعد أن كان وصل إلى ذروته فى الثلاثينيات. ومن قبيل المفارقة أن اليسار الجديد فى الستينيات والسبعينيات لم يعر كثير اهتمام بهذا التاريخ الامريكى بل تحول أحياناً ليستلهم الوحى والتوجيه من النظريات والمفكرين الأوربيين الماركسيين.(٤) وإذا كان هناك جيل أمريكى ضائع فربما كان هو تلك المجموعة من المفكرين الأدبيين الماركسيين خلال فترة الكساد العظيم والذى عاش حتى حقبة الحرب الفيتنامية.

الفلسفة والجماليات الماركسية

تلح المبادئ الكلاسيكية للفلسفة الماركسية على: (١) الأسبقية المطلقة للمادة على العقل. و(٢) الأسس الاقتصادية للأفعال والمؤسسات الإجتماعية (الحتمية الاقتصادية). و(٣) النضال الدائم للجماعات الاجتماعية باعتباره القوة المحركة للتاريخ (نظرية الصراع الطبقى). و(٤) إنتاج القيمة الإجتماعية خلال العمل (نظرية القيمة للعمل). و(٥) فرض الرأسمالية للطابع "السلعى" على العلاقات وما ينجم عن ذلك من اغتراب (التشيؤ). و(٦) الاستيلاء الحتمى على السلطة من جانب الطبقة العاملة (نظرية الثورة البروليتارية). و(٧) إقامة المجتمع اللاطبقى فى نهاية المطاف (اليوتوبيا الشيوعية).

ومن الجوهرى فى الفكر الماركسى أن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للوجود تشكل الوعى الإنسانى وليس العكس ومن الجوهرى كذلك أن العلاقات الاقتصادية للإنتاج (القاعدة أو البنية الأساسية الاقتصادية) تحدد التشكيلات الأيديولوجية للمجتمع (البنية الفوقية الثقافية). ويشير مصطلح الأيديولوجية فى الفكر الماركسى إلى الأشكال السياسية والقانونية والدينية والفلسفية والجمالية التى يتخذها الوعى فى مرحلة معينة من التطور الاقتصادى المادى. وأخيراً فإن نظرية أنماط الانتاج التاريخية المتشابهة (الآسيوى والقديم والإقطاعى والبرجوازى والاشتراكى) ومهما تكن مجملة تعد أساسية بالنسبة للقسم الاكبر من الفلسفة الماركسية.

وقد تحتم إنشاء أو إعادة انشاء "جماليات ماركسية" لأن تعليقات ماركس وإنجلز حول المسائل الجمالية المحدودة كانت قليلة ومبعثرة وغير منظمة (٥) وإذا كنا لا نستطيع العثور على مذهب موحد فى علم الجمال فى الفلسفة الماركسية فهناك خطوط تفكير تقليدية توجه هذا المجال البحثى وتضفى عليه التماسك. ويقدم ماركس وإنجلز فى كتاباتهما العرضية عن الفن والأدب ثلاثة مداخل بالغة الاختلاف: (١) يعتمد الفن على التشكيل الاجتماعى المعين و(٢)الفن هو (ويجب أن يكون) أداة للعمل السياسى و(٣) الفن مستقل نسبياً. وكان أول منظر رئيسى للمدخل الأول هو بليخانوف الذى دعا بشكل منهجى إلى الرأى القائل بأن الفن يعكس الحياة. أما المنظور الثانى فقد تطور مبكراً وبشكل فعال على يد لينين ثم أسسه ورسخه زدانوف: إذ لابد للفن أن يسعى إلى التمكين للثورة الاشتراكية. وبرزت من هذا البرنامج ظواهر مثل البرولتكلت ومسرح الاجيتت–بروب (التهييج والدعاية) والواقعية الاشتراكية. ويجد المدخل الثالث منطلقه عند تروتسكى فى أوائل تفكيره والذى يسمح ورغم الكثير من الالتفاف فى كتاب **الأدب والثورة** (١٩٢٤) بأن يتطور الفن الخلاق فى نطاق خاص به.

وتسود أربعة أنماط من التحليل فى الجماليات الماركسية فى أوائل القرن العشرين. يعمل النوع الاول فى إجراء البحوث التاريخية والنظرية فى الوضع العام للفن والأدب فى المجتمعات البشرية. ويشبه هذا ما يحدث فى علم الجمال التقليدى. أما النوع الثانى فيحاول تحديد دور الفن والأدب فى المجتمع ولاسيما وظيفته السياسية. وعادة ما يشجع هذا النمط البرامج الثورية الحركية. ويفحص النوع الثالث الأعمال الفنية والنصوص الأدبية الماضية ولاسيما الأعمال الكبرى أو الروائع ليكشف عن تركيباتها الأيديولوجية–ويكشف عن العلاقات بين المنتجات الثقافية والأسس الاجتماعية والاقتصادية. ويتوازى هذا "التحليل الأيديولوجى" للأعمال الكبرى مع الدرس التاريخى. وأخيراً؛ ينغمس النوع الرابع فى نزع غلالة الهيبة والجلال عن الأعمال المعاصرة ليوضح ميولها الأيديولوجية فى صلتها بالأوضاع القائمة. وهذا النوع يعد فى الأساس صحافة أدبية متحزبة (٦).

وغالباً ما اشتغل الأدباء الماركسيون الأمريكيون البارزون فى الثلاثينيات بالدراسات التاريخية ولاسيما الصحافة الأدبية بينما استعاروا النظريات الجمالية البحتة والبرامج الثورية بالجملة من مصادر ماركسية سابقة. وكان الهدف الذى توجهت إليه معظم الدراسات الماركسية الأمريكية هو "الكلية الاجتماعية " الأمريكية أو التركيبة التاريخية للقاعدة والبنية الفوقية فى زمن معين وبالتحديد للفترة الممتدة من الحرب الأهلية إلى الكساد العظيم. وقد ركز نقاد مثل ف. ف. كالفرتون و جرانفيل هيكس فى مشروعاتهم التاريخية الكبرى على دراسة الأيديولوجية- أى الأفكار والقيم والمقولات التى عبر عنها الكتاب فى أدواتهم المعينة. وقد زود فهم الأوضاع المادية والتشكيلات الأيديولوجية للماضى الأمريكى هؤلاء النقاد بفهم للحاضر ورؤية للمستقبل وبمعنى آخر فقد دعم التحليل الأيديولوجي برامج النشاطات الثورية كما سنبين لاحقاً.

وتوجد فى النظرية الماركسية الجمالية مساحات طالت حولها المناقشات. وإحداها تتصل بالعلاقة الدقيقة بين الفن والأيديولوجيا. فالفن جزء من البنية الفوقية أو الإطار الأيديولوجي للوجود الاجتماعى. ومع ذلك فالفن لايجسد الأيديولوجية فحسب بل يحولها ويغيرها. فهو يعكس وينتج (ويعيد إنتاج) الأيديولوجية وكذلك يحول مسارها ويعيد تقييمها. وبحسب المصطلح الماركسى فإن هذه العلاقة قرباً أو بعداً توصف "بالجدلية" ويتكرر نمط التفاعل المتبادل هذا فى العلاقة المحيرة بين الشكل الجمالى والمضمون إذ يشكل كلاهما الآخر وكلاهما أيديولوجي وله أثر تحويلى. ومن المجالات المهمة فى الجدل الماركسى دور الفنان فى علاقته بعمله. ويلح مبدأ الواقعية الإشتراكيةالسوفيتى سيئ الصيت والذى وصفه لينين عام ١٩٠٥ ثم دعا اليه زادانوف كعقيدة فى ١٩٣٤ على ضرورة أن يلتزم الكتاب بوعى بالتقدمية والخط الحزبى فى أعمالهم. غير أن "مبدأ التناقض" الماركسى الكلاسيكى يسمح بأن تسير أفكار الكاتب (وهو غالباً مايحدث) فى عكس الاتجاه الذى قد يظهره العمل الفنى موضوعياً. لذا يمكن للعمل الفنى أن يخدم الغايات التقدمية على الرغم من نوايا الفنان. وآخر مجالات النقاش هو قانون الماركسية فى التطور "غير المتكافئ" الذى ينص على وجود مراحل مختلفة من النضج داخل المجال الأيديولوجي فى علاقته بالقاعدة الاجتماعية الاقتصادية. ويعنى هذا أن الفنان فى أى تشكيل اجتماعى معين قد يكون على درجات متفاوتة من الرجعية أو التحليل أو التنبؤ.

ونجد أن ما يحدث فى غالب الأحيان فى التحليل الماركسى للمرونةالجدلية بين القاعدة والبنية الفوقية هو الفرض الحاد للآلية الميكانيكية واختزال الأمور فى سببية مبسطة وجامدة. ويفرض قانوناً حديدياً ينص على أن ما يحدث فى القاعدة يحدث فى البنية الفوقية. وقد شاعت هذه "الماركسية الفجة" فى الثلاثينيات- وهى الفترة التى تنافست فيها اللينية العلمية مع التروتسكية "الانسانية" وانهمك خلالها نقاد الحزب والماركسيون المستقلون فى مجادلات حامية ونقاشات تبث الفرقة.

مشروع ماركسي أمريكي رائد

كان كتاب ف. ف كالڤرتون الكبير **تحرير الأدب الأمريكي** (١٩٣٢) "أول دراسة أمريكية كاملة عن تاريخ الأدب الأمريكي". [٧] وقد أبلغ الماركسي كالڤرتون في الكلمات الأولى للمقدمة قارئه بأن "هذا الكتاب دراسة للثقافة الأمريكية بقدر ما هو دراسة للأدب الأمريكي لأنه يهدف إلى تفسير الأدب الأمريكي في إطار الثقافة الأمريكية. إن النمط الثقافي الأمريكي الذي تشكل عبر المصالح الطبقية المتصارعة في المجتمع الامريكي قد كشف عن مجموعة من السمات الجديدة والمتناقضة ..." [٨] ويرسي كالڤرتون منذ البداية الأدب في تربة المجتمع ونظامه الطبقي. وهو يبادر بالتركيز على الدور التاريخي للتناقضات الاجتماعية في الأعمال الأدبية. ولا يشك أبداً في أن القوى الإجتماعية تحدد المنتجات الأدبية. والعلاقة بين نظرية الفن الإجتماعية هذه والجماليات واضحة: "أعتقد أن النقدالجمالي هو اجتماعي الطبيعة في جوهره ولا يمكن أن يكون مهماً إلا عندما يستمد من فلسفة إجتماعية صحيحة" (١٢) فالمجتمع هو أرضية الفن لأن الفنون تشكل البنية الفوقية بينما المجتمع هو قاعدة الوجود. وتعتمد الجماليات على الفلسفة الاجتماعية. ورأى كالفرتون على ضوء هذه المبادئ ضرورة تأجيل الدراسات "الجمالية البحتة": "لقد تجنبت عن عمد مشكلة التحليل والتقييم الجمالي. وباختصار فقد لجأت كمخرج إلى اعتبار العنصر الجمالي أمراً مفروغاً منه ثم توجهت مباشرة في كل الحالات تقريباً إلى تحليل الفلسفة أو الأيديولوجية الكامنة خلف أعمال المؤلف" (١٢) وهكذا ارتكز منهج **تحرير الأدب الأمريكي** على التحليل الأيديولوجي وليس التقييم الجمالي.

تعامل كالفرتون مع الإنتاج الأدبي للكتاب البارزين كنسق قائم ثم مضى يدرس التناقضات الاجتماعية عند كبار كتاب الأدب الأمريكي. وذهب إلى أن معظم الكتاب الرئيسيين عقب الحرب الأهلية وحتى الكساد العظيم نشأوا في ثقافة الطبقة الوسطى غير أنهم وقد عجزوا عن تبين المعنى في القيم المعلنة للثقافة البرجوازية سقطوا فريسة الاغتراب والتشاؤم. ويقول كالفرتون إن مبدأ الفردية المعتمدة على الذات خصوصاً قد أصبح هدفاً لنقد ورفض الكتاب الأمريكيين بقصد أو بدون قصد. "إن إيمان إيمرسون وويتمان ينتمي للماضي وليس للمستقبل. واعتقادهم في الرجل العادي إيمان به كعنصر من البورجوازية الصغيرة يعتنق الفردية. لكن إيماننا به يجب أن يكون كبروليتاري يعتنق المذهب الجمعي. ففي هذا الاعتقاد يكمن التحرر النهائي للأدب الأمريكي– للحياة الامريكية." (٤٨٠) وهنا يتضح بجلاء توجه مشروع كالفرتون الرائد: فهو يريد التحرك من الماضي الأدبي الأمريكي إلى المستقبل الاجتماعي (بدون أن ينسى الماضي) وأن يجعل من المستقبل زمن التحرر للحياة والأدب الأمريكي. وقد دعا كالفرتون إلى الإنضمام للبروليتاريا لأنه يرى أن الحركة الاجتماعية والاقتصادية

للتاريخ تسير من الأرستقراطية إلى الطبقة الوسطى إلى البروليتاريا. إن أنماط الإنتاج التاريخية تتغير وأدى هذا الموقف التنبؤى الطوباوى الذى يتسم به التحليل الماركسى إلى أن يعين كالفرتون دوراً بناءاً للأدب فى المجتمع- وهو مخرج من التناقضات المدمرة التى اتسمت بها الحياة الرأسمالية والفن فى أمريكا.

"ليس الفنان الأديب إذن كما يظن الكثير من الناس ضحية يائسة للبيئة التى يعيش فيها بل هو جزء خلاق منها يستطيع الاسهام فى تشكيلها وإعادة بنائها. وعلى الرغم من أنه يستمد أفكاره وتوجهه من البيئة فإنه بدوره وبفضل هذا التوجه والأفكار نفسها يستطيع المساعدة فى تحويل تلك البيئة." (٤٦٨) فالفنان يعكس المجتمع ويعيد صياغته معاً. وهو محلل وثورى لديه إمكانية المساعدة فى عملية الثورة الإجتماعية وإعادة البناء. وكما تحدد القاعدة الاجتماعية الاقتصادية للمجتمع بنيته الفوقية الأيديولوجية فإن قوى الأيديولوجية ترتد لتحول الأسس الإجتماعية. وللفن دور يقوم به فى الثورة الاجتماعية. وهنا أيضاً سعى كالفرتون إلى تحرير الفن والحياة.

ومن الخطأ أن ننظر إلي كتاب كالفرتون **تحرير الأدب الأمريكى** على أنه شئ جديد تماماً فى الدراسات الأدبية الأمريكية. فقد ظهر النقد اليسارى الاجتماعى فى وقت سابق فى دراسة جون ماكى **روح الأدب الأمريكى** (١٩١٣) وكتاب فان ويك بروكس **أمريكا تبلغ سن الرشد** (١٩١٥) ودراسة فيرنون لبارينجتون المكونة من ثلاثة مجلدات بعنوان **تيارات رئيسية فى الفكر الأمريكى** (١٩٢٧ - ١٩٣٠) وقد استخدمت الدراسة الأخيرة هذه منهجاً اجتماعياً ينبنى على الاعتقاد بالحتمية الاقتصادية والاجتماعية ويعبر عن نفسه من خلال وجهة نظر شعبية تقدمية. ويبدأ بارينجتون بالعهود الاستعمارية من أيام روجر ويليامز لكى يكتشف ويعيد صياغة التقاليد الديمقراطية الراديكالية فى أمريكا. وبالإضافة إلى ما سبق فإن تحليلات ماركسية محددة للثقافة الأدبية الأمريكية تظهر فى أعمال مرموقة ألفها بين بداية الحرب العالمية الاولى والكساد كتاب مثل: ماكس ايستمان وفلويد ديل ومايكل جولد وجوزيف فريمان وآخرين. لكن الجديد فى دراسة كالفرتون النقدية الرائدة هو انها معالجة مطولة وثورية ماركسية لتاريخ الأدب الأمريكى: فهى لم تطرح فحسب تحليلا معيناً للماضى بل دعت إلى برنامج محدد للمستقبل يرتبط بالبروليتاريا ارتباطاً لا انفصام له.

وقد لاحظ دانيل ارون فى كتابه **كتاب في اليسار** أن «حياة كالفرتون تكاد تكون تاريخاً كتبه رجل واحد للحركة الأمريكية الراديكالية بين عام ١٩٢٠و ١٩٤٠»(٩) ويؤيد الاستعراض السريع لسيرة حياته ملاحظة أرون هذه. إذ ولد تحت اسم جورج جونز فى ١٩٠٠ ودرس فى جامعة جونز هوبكنز وأصبح راديكالياً متحمساً عام ١٩٢٣ عندما أصدر مجلة **الفصلية العصرية** التى قدر لها أن تنشر للكتاب الراديكاليين البارزين فى تلك الفترة من أقصى اليسار الشيوعى إلى الاشتراكيين المعتدلين

اليمينيين. ومن الجلي أن كالفرتون اتخذ لنفسه هذا الاسم الأدبي كيلا يعرض وظيفته في المدارس العامة في بلتيمور للخطر. وبعد فترة تعرض لعداوة رفاقه وزملاءه المتشددين بسبب انتقائيته وتسامحه. ووصفه أعضاء الحزب العقائديين بلا تدبر بأنه "فاشي اشتراكي" و"تروتسكي" كان ذلك في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات عندما كان الحزب الشيوعي عقائدياً متصلباً. وكان كالفرتون إشتراكياً ثائراً في فترة المراهقة ثم نشط على صلة وثيقة بالحزب الشيوعي في أواسط العشرينيات وتحول في أواخر العشرينيات والثلاثينيات إلى العداء للستالينية ، وقد تبنى هذا الموقف السابق لأوانه ماكس إيستمان في أواسط العشرينيات ثم مفكرو نيويورك بعد عقد. وقد ألف كالفرتون وجمع سبعة عشر كتاباً تضم نصوصاً عن الجنس والزواج وتحرير المرأة كما كان رائداً للنظرية الأدبية والنقد الماركسي في أمريكا بأعمال مثل **الروح الجديدة** (١٩٢٥) **والأسس الجديدة للنقد** (١٩٣٠) ثم كتابه الأكبر **تحرير الأدب الأمريكي**. وظل كالفرتون ماركسياً مستقلاً ولم يتخل عن سعة الأفق الفكري حتى وفاته المبكرة عام ١٩٤٠ محافظاً على حلمه بإقامة جبهة متحدة لكل الراديكاليين ضد الرأسمالية والفاشية.

سيرة ماركسية نموذجية

تقدم لنا سيرة حياة جرانفيل هيكس في حقبة الكساد نظرة كاشفة للماركسية الثورية في أمريكا خلال الثلاثينيات. وموقع هيكس في مفترق الطرق للنشاطات الأدبية الثورية ، ولذا كان النموذج والهدف للماركسيين الآخرين باستقطابه لخطوط القوة في ذلك المجال المتنازع عليه. تخرج جرانفيل هيكس في جامعة هارفارد الأمريكية عام ١٩٢٣ ودرس عامين في كلية هارفارد اللاهوتية ثم اشتغل بالتدريس ثلاث سنوات في كلية سميث وعاد إلى هارفارد ليحصل على درجة الماجستير وقضى النصف الأول من الثلاثينيات أستاذاً في قسم اللغة الانجليزية بمعهد رينز كليرالبولتكنيكي. وفي ١٩٣٤ أصبح محرراً **لمجلة الجماهير الجديدة** وانضم للحزب الشيوعي عام ١٩٣٥ وحصل على منحة جوجنهايم للزمالة في ١٩٣٥. وقد عمل بنشاط في القراءة للناشرين وحصل على منصب في هارفارد لفترة وجيزة في ١٩٣٨-١٩٣٩. واستقال بطريقة مثيرة من الحزب الشيوعي في خريف ١٩٣٩ مدفوعاً بالتحالف النازي-السوفيتي سيئ السمعة. وقد كتب الكثير من المقالات وأربع روايات. ونشر هيكس مبكراً **ثماني طرق للنظر إلى المسيحية** (١٩٢٨) **والتراث العظيم** (١٩٣٣ مع طبعة معدلة عام ١٩٣٥) **وجون ريد** (١٩٣٦) **وأحب امريكا** (١٩٣٨) **وأشكال الانتقال** (١٩٣٩). كما نشر فيما بعد مذكراته المعادية للشيوعية **حيثما خرجنا** (١٩٥٤) وسيرة ذاتية معنونة **جزء من الحقيقة** (١٩٦٥). كان هيكس اشتراكياً في العشرينيات ثم أصبح شيوعياً عام ١٩٣٢ وإن لم ينضم للحزب الشيوعي إلا في عام ١٩٣٥.

ويرى جيمس ت. فاريل أن هيكس كان ستالينياً مذهبياً منافقاً ذا نزعة تعليمية غير متميزة. أما فاريل وهو ماركسي مستقل فقد اعتبره نقاد الحزب منشقا كبيراً و"تروتسكي" وكان المعارضون للحزب يتهمون بالتروتسكية دائماً سواء أكانوا كذلك فعلاً أم لا. (١٠) وعلى أى حال فإن وصف فاريل يفصح عن طرف من حركة الجدل الداخلي الحاد في الأوساط الماركسية الأمريكية خلال الثلاثينيات وعلى وجة التحديد حكم فاريل على هيكس بأنه أسوأ الكوميساريين الشيوعيين الأدبيين وأسوأ المعتنقين للنزعة المادية الآلية. وفي كتابه **ملحوظة حول النقد الأدبي** (١٩٣٦) هاجم فاريل بشدة نوعين من اليساريين الأمريكيين. "فالعاطفيون الثوريون" مثل مايكل جولد يريدون حسبما يرى فاريل أدباً بسيطاً بل ومغرقا في الاعتيادية إذ يفضلون القصائد اللاعقلانية التي تتحدث عن العرق والروائح الكريهة والكتب التي تؤله العمال والكتاب العمال. أما النوع الآخر فهو "الحتميون الآليون" مثل جرانفيل هيكس والذين يفترضون أن الأدب يتبع الإقتصاد بشكل فوري وتام ويغفلون متطلبات الحرفة والجماليات الأدبية. وكان فاريل شأنه شأن ماكس إيستمان في ذلك الوقت يبغض اتجاه بعض الشيوعيين الثوريين المذهبيين إلى أن يطلبوا من الفنانين الالتزام بأهداف سياسية محددة في أعمالهم. وقد رأى أن هيكس قد خلط بين الدعاية والادب.

كان هيكس محرراً بارزاً لمجلة **الجماهير الجديدة** ورئيس الاجتماع الأول لمؤتمر الكتاب الأمريكيين عام ١٩٣٥ ومحرراً لكتاب **الأدب البروليتاري في الولايات المتحدة** (١٩٣٥) ومؤلفاً لكتاب **التراث العظيم** لذا وصف بأنه "ربما كان أول ناقد أدبي أمريكي ليبرالي في ذلك العقد" (١١) ويذكر هيكس اليوم لدراسته الطويلة **التراث العظيم** وعنوانها الفرعي **تفسير للأدب الأمريكي منذ الحرب الأهلية**. ويقوم هيكس في هذا الكتاب وعلى منهج ماسي وفان ويك بروكس وبارينجتون وكالفرتون بتحليل اجتماعي (سوسيولوجي) للثقافة الأدبية الأمريكية بتركيز على دور الصراع الاقتصادي والسياسي والطبقي في الأعمال الأدبية التي تشكل التراث المعتبر عند الثقافة. ويتتبع تدهور أنماط الحياة الزراعية والتجارية وانتصار المجتمع الصناعي الرأسمالي عقب الحرب الاهلية. وكان هيكس يسعى بالإضافة إلى ذلك لإنتاج نقد أدبي يوجه عناية أكبر للأمور الجمالية مما قام به النقد اليساري السابق. وقد رغب على وجه الخصوص في تجنب الفصل بين الصنعة والمضمون عند كالفرتون في اعتقاده بأن "مشاكل الشكل المهمة ترتبط تماماً بمشاكل المضمون والموقف." (١٢) ودافع أول عمل له في التحليل الماركسي «**التراث العظيم**» عن ضرورة الالتزام بالعمل السياسي ودعا إلى الرأى القائل إن الأدب الثوري هو النتيجة الحقيقية التي ينتهي إليها التراث العظيم للأدب الأمريكي. وقد احتفى هيكس في اعتقاده الصلب في أسطورة البروليتاريا بقيمة أى كاتب بقدر ما يظهر عند ذلك الكاتب من اتجاه ثوري أو كان ينتقده لغياب ذلك الاتجاه.

وتميز نقده المذهبى عن نقد الكثير من الماركسيين غير الثوريين المستقلين فى حقبة الثلاثينيات بالتزامه بطبقة البروليتاريا وبقرب الثورة.

وتقول نظرية هيكس النقدية فى خطوطها العامة التى أوجزها فى مقال "أزمة النقد الأمريكى" المنشور فى مجلة **الجماهير الجديدة** (فبراير ١٩٣٣) بوجود ثلاثة معايير رئيسية للقيمة الأدبية بالنسبة للنقد الماركسى. فعلى العمل الأدبى أولاً أن يعالج موضوعات تتصل بقضايا الحياة الكبرى. وعلى الأدب ثانياً أن يتسم بكثافة الشعور مما يستثير مشاركة القارئ فى الحياة التى يصورها العمل. ولابد ثالثاً أن تكون وجهة نظر الكاتب هى وجهة نظر البروليتاريا. وبفضل هذه المعايير امتدح هيكس رواية بروست **تذكر الأشياء الماضية** لأنها قدمت صورة واضحة ومقنعة وجيدة لتدهور الحضارة البورجوازية. وقد عرضت رواية بروست بأكثر مما قدم أى عمل ماركسى ثورى عصرى " إحساساً شديد الوضوح بفساد وعدم جدارة النظام الذى نعيش فى ظله. ونحن نرى منها أن هذا النظام يتآكل ويستحق أن ينهار" (٥) وإذا كان نص بروست يفتقر إلى الأبعاد الطوباوية تعبيراً عن الأمل والعزيمة الثورية فإنه ينجح فى تلبية مطالب الجوهرية وكثافة الإحساس التى يريدها النقد الماركسى. غير أن هيكس ازداد إصراراً مع مرور الوقت على معيار الالتزام بالبروليتاريا الثورية.

وفى مقدمته للطبعة المعدلة من **التراث العظيم** يبرر هيكس الطبعة الجديدة بقوله: "نظراً لغياب الإنجاز فى صفوف الكتاب غير الثوريين خصصت الفصل الجديد بالكامل للحركة الثورية فى الأدب. وعندما كتبت هذا الكتاب كنت أكتب تاريخاً للأدب البورجوازى. وأردت أن أبين كيف نشأت مشاكل معينة لا يمكن حلها داخل إطار الفكر والمشاعر البورجوازية." (١٣) أن ما كان ينقص الطبعة الأولى من **التراث العظيم** هو التوضيح الكامل لجوهر وقوة الكتاب الثوريين المعاصريين. كان ذلك النص المبكر بالأساس تشخيصاً لمأزق أدب الطبقة الوسطى. واختتم هيكس مقدمته الجديدة بصورة درامية: " باعتقادى ان النقد هو دائماً سلاح ولا أدرى سبباً لأخفى عن الآخرين أو عن نفسى طبيعة الصراع الذى انغمس فيه أو الجانب الذى اخترته." (١٠) والنقد عند هيكس نشاط سياسى فى جوهره سواء اعترف نقاد معينون بهذه الحقيقة أم لا. والحياد موقف سياسى شأنه فى ذلك شأن الانحياز الحركى. وسواء أشهر سيف النقد أم لا فهو سلاح فى النضال الإجتماعى. وقد رمى هيكس بنفسه فى غمار الصراع إلى جانب الإشتراكية الثورية وكان الكتاب الثوريون فى رأيه "يشاركون فى معركة من أجل الحضارة نفسها." (٣٣٠).

ويركز هيكس بعد أن ينجز ثلاثة أرباع بحثه على أوجه الضعف عند النقاد البارزين فى الحقبة المحيطة بالحرب العالمية الأولى بمن فيهم جيمس ج. هنكر وجويل سبينجارن و هـ .ل منكن وإرفنج بابيت. ويذهب هيكس إلى أن "الانطباعيين" (وهم

هنكر وسبينجارن ومنكن) قد ارتكبوا خطأين رئيسيين: فقد رفضوا أولاً "أن يعترفوا بأن الفنان يعبر بالأساس عن الحضارة التى هو جزء منها «الحضارة التى جعلته على ما هو عليه» كما أنهم ثانياً «لم يروا أن الفن لايعبر فحسب عن شئ بل إنه أيضاً يفعل شيئاً وله نتائج كما أن له أسباباً" (٢٤٨-٢٤٩). وخطأ الانطباعية هو أنها حولت التجربة الأدبية إلى تجربة داخلية شخصية مما عزل الكاتب زيفاً عن مجتمعه (القاعدة الاجتماعية -الاقتصادية) وأعمى الأبصار عن الطاقة التحويلية للعمل الفنى (البنية الفوقية -الثقافية) وهكذا أصبح الفن بدون جذور أو علاقات بالتربة الإجتماعية أمراً شخصياً وذاتياً معزولاً ومجرداً من الفعالية. وأدى تهميش الأدب بهذ الصورة إلى زيادة تدهور القدرة الإبداعية فى ظل الرأسمالية الصناعية المتقدمة. وحتى منكن وهو ناقد نشط لا تلين له قناة للرجعيين ودعاة الوعظ الأخلاقى لم يكن عنده ما يقدمه فى نهاية المطاف كما يرى هيكس "لحشود اللاأدريين المحتارين سوى العدميةالعمياء" (٢٤٩). لم تقدم المدرسة الانطباعية حلولاً للمشاكل ولا برامج إيجابية. كذلك ذهب هيكس إلى أن "الإنسانيين (بول إلمرمور وإرفنج بابيت بالذات) قد هربوا أيضاً من المشاكل والمسئوليات. لقد تحولوا إلى الماضى وإلى الدين وألفوا "يدافعون عن الملكية الخاصة والنظام القائم والأخلاقيات التطهيرية" (٢٥٠) وفى سعيهم لإنقاذ المعايير القديمة " دعموا مركز الطبقة ذات المزايا ومكنوا لخنق الاحتجاج ومنع الثورة "(٢٥٠-٢٥١) كانت فلسفة هذه "الإنسانية" الدفاعية رجعية وتدعم النظام الرأسمالى المتهاوى باسم الأخلاق العتيقة. وكانت كراهية الحاضر والخوف من المستقبل تدفع هذه النزعة الإقطاعية المحافظة التى تنزع عن الفن قوته الاجتماعية وإمكاناته الثورية. وقد مثلت النزعة الإنسانية والتى وصفها كالفرتون "بالفاشية الأدبية" فى مجلة **الجماهير الجديدة** (أبريل ١٩٣٠) النقيض عند الماركسيين فى أوائل الثلاثينيات بالنسبة لبرامجهم.

لقد وضع هيكس فى **التراث العظيم** نظرية حول التراث الأدبى الأمريكى وتنبأ بمستقبل لهذا الأدب وقال إن أفضل الكتاب الأمريكيين أكدوا دائماً على القيم التى لم تتحقق فى ظل الرأسمالية. ولا يمكن تحقيق هذه القيم اليوم طالما استمر نظام الملكية الخاصة."(ص ٢٩٤). ولم يتساءل أبداً بجدية عما إذا كانت النظرية الماركسية لتاريخ العالم تنطبق على التجربة الامريكية. كانت الرأسمالية تتهاوى والاشتراكية قادمة بينما يدور النضال الثورى فى الحاضر وكان الأدب الأمريكى يعكس هذا الوضع." هذا هو التراث العظيم للأدب الأمريكى. لقد كان أدبنا أدباً نقدياً تلهبه مراراً عاطفة الأخوة والعدالة والأمانة الفكرية. وهو لاينتقد الرأسمالية فحسب بل يهدمها ومعها كل أسلوبها فى الحياة." (٣٢٩). وأوضح الكساد العظيم بصورة مأساوية ضرورة مواصلة النضال ضد الرأسمالية الذى يقوده الأدب الأمريكى والحاجة إلى النشاط الثورى. وارتأى هيكس أن الكتاب الثوريين المعاصرين يضمنون الاستمرارية لهذا التطور الأدبى الأمريكى.

كان المنطق فى صف انضمام هيكس إلى الحزب الشيوعى عام ١٩٣٥– وهو العام الذى نشرت فيه الطبعة المعدلة **التراث العظيم**. "لقد انطلق الكتاب الثوريون من اعتقاد بأن الرأسمالية ليست صحيحة إلى الاعتقاد بأنها يجب أن تدمر. ومضى معظمهم إلى أبعد من ذلك وأدركوا أن الطبقة العاملة وحدها هى التى يمكن أن تدمر الرأسمالية. والأغلبية من هؤلاء تؤيد الحزب الشيوعى" (٢٩٥–٢٩٦). وكان الاستمرار فى الخط العظيم للتراث الأدبى الأمريكى يتطلب تدعيم التحولات الاجتماعية القادمة. وبما أن الطبقة العاملة لها الدور الأساسى فى هذا النضال فمن الحيوى العمل مع هذه المجموعة المختارة عن طريق الحزب. وحدد هيكس بثقة فى **التراث العظيم** مسار الأحداث من الماضى إلى المستقبل. وكان مصدر هذه الثقة واضحاً: "إن مستقبل الحركة يقوم على أساس الثقة فى التحليل الماركسى للتاريخ." (٣٢٧). وعندما تحول هيكس عن الماضى الذى تعرض له بالتوثيق المفصل فى كتابه وضع رؤية للمستقبل الأدبى– الذى يرتبط تماماً بالبروليتاريا والشيوعية الثورية:

إن الأدب البروليتارى لن ينمو فقط قبل وخلال الثورة بل إنه إذا قدر للرأسمالية أن تسير فى تطورهاالطبيعى نحو الفاشية فقد يتوقف نمو هذا الأدب مؤقتاً. ولكن سيجدالأدب البروليتارى فرصته فى الفترة التى ترسى فيها أسس النظام الإجتماعى الجديد؛ وسوف ينضج ليصبح أكثر نبلاً وروعة فى نفسه وأكثر عظمة من أى أدب عرفه العالم من قبل، رحيب كالإنسانية وحر ليكرس نفسه للبشر كبشر وليس للبشر كأعداء (٣٢٨).

إن المزيج من النزعة الطوباوية الساذجة والتنبؤ السياسى حول الفاشية وفى الأمل فى المستقبل ونقد الماضى الرأسمالى وفى الثقة فى النظام الاجتماعى الجديد وعدم التأكد حول الفترة الانتقالية– كل هذه العناصر تجسد بدقة التفاؤل الجامح وما ينطوى عليه من تمنٍ الذى اتسمت به معظم طروحات الماركسية الراديكالية فى أواسط الثلاثينيات قبل معرفة أخبار المجاعات فى روسيا ومحاكمات التطهير الستالينية والحلف النازى–السوفيتى وهى الأحداث التى قلبت الأمور رأساً على عقب.

ويتضح من خلال كتاب **التراث العظيم** أن هيكس لم يتمكن أبداً من إدماج دراساته للسياق مع تحليله للصنعة. وكان مثل كالفرتون يعترف بأهمية الأمور الجمالية لكنه يؤجل البحث فى هذا الميدان لصالح مهام أكثر إلحاحاً. ويقول فى الفصل الختامى:

لا يتخيل أحد أن مجرد الالتزام بمجموعة من المبادئ السياسية أو حتى الاتقان التام لفلسفة جمالية يضمن وجود الموهبة الأدبية. وقد افترضنا فى الفصول السابقة وجود حد أدنى من العناصر المؤهلة ثم وجهنا الاهتمام الأساسى لما فعله كل كاتب بالإمكانات التى لديه. ولكن لا يعنى هذا أن العين اللماحة والأذن الفطنة والقدرة على

التغلغل تحت السطح والرغبة فى السعى إلى التعبير المكتمل ليست أمورا مهمة. (٢٩٨) إن السياسة شئ والجماليات شئ آخر.

قصر هيكس الجماليات على "الموهبة الأدبية" للكاتب وقدراته الشخصية فى تحقيق «التعبير المكتمل» أما التمييز والقوة واللماحية والهمة الجوهرية فى الإنجاز الأدبى فهى أمور «تؤخذ على أنها مفروغ منها».

أما الناقد الماركسى بيرنارد سميث شأنه شأن فاريل قبله فقد هاجم النقاد الماركسيين فى كتابه **قوى فى النقد الأمريكى: دراسة فى تاريخ الفكر الأدبى الأمريكى** (١٩٣٩) لإهمالهم الجماليات وفصلهم للشكل عن المضمون. ولم يجد سميث فى ذلك الوقت الكثير مما يعجب به فى النقد الأرستقراطى الشكلى المرتبط بإدجار ألان بو وهنرى جيمس وت. س. إليوت: فالصفة الفنية والذوق وقد فصلت عن الغرض الاجتماعى والالتزام السياسى لاتصلح بديلاً عن الجوهر. ويرى سميث أن الرجعية الفردية والمثالية الفلسفية والقيود المبدئية والقواعد المقيدة والتى ترتبط بالجماليات التقليدية غير مقبولة عند كل الماركسيين (١٤) وعلى أى حال فقد عرض هيكس نفسه مثل كالفرتون للنقد ليس من جانب مفكرى اليمين فحسب ولكن أيضاً من رفاق الطريق مثل فاريل وسميث وبالذات من الجماعة اليسارية التى تؤيد **مجلة بارتيزان**.

وقد وجد هيكس نفسه وبصفته محرر مجلة **الجماهير الجديدة** (وهى الناطقة الرئيسية باسم مثقفى الحزب الشيوعى) يدخل فى صراع متصاعد مع **مجلة بارتيزان** التى أعيد إحياؤها (١٩٣٤-١٩٣٦ ومن ١٩٣٧ إلى الحاضر) ورأس تحريرها اليساريان المستقلان فيليب راف ووليام فيليبس. وقد حاولت مجلة بارتيزان منذ عودتها عام ١٩٣٧ بعد سنة من الإيقاف أن تدمج الجماليات مع السياسة أو بالتحديد التجارب الحداثية عند جويس وإليوت مع النقد الماركسى الأدبى المدقق. ونشرت هذه المجلة للعديد من أبناء الطبقة الأدبية البارزين كما انتقدت الستالينية وتعاطفت إلى حد ما مع التروتسكية. وبحلول أواخر الثلاثينيات هاجم راف وفيليبس، كما فعل فاريل، كلاً من النزعة البروليتارية العاطفية النزعة والمادية الآلية ونتج عن هذه التطورات توتر متزايد بين السياسات العقائدية والدعائية لمجلة هيكس **الجماهير الجديدة** والجماليات الليبرالية الماركسية والحداثة الأدبية **لمجلة بارتيزان** ورئيسى تحريرها راف وفيليبس. وعندما استأنفت **مجلة بارتيزان** الظهور بعد توقفها لأسباب مالية كانت تعارض الحزب الشيوعى صراحة. وقد لقيت التأييد من رموز بارزة فى معارضتها للستالنيين مثل: إدموند ويلسون وليونيل تريلنج وجون دوس باسوس وهارولد روزنبرج وميير شابيرو وسيدنى هوك. وأقرت المجلة فى عهدها الجديد وإن لفترة قصيرة بنقد تروتسكى لانحطاط الثورة الروسية ودعوته لتأييد البروليتاريا الثورية الدولية بدلاً من البيروقراطية السوفيتية. وأوجد الانقسام فى الحركة الماركسية الأمريكية مواجهة بين

المفكرين الأدبيين البارزين من ناحية ومجلة الجماهير الجديدة وجرانفيل هيكس من الناحية الأخرى. [١٥] وعلى الرغم من أن الخط الماركسي المستقل لنقاد **مجلة بارتيزان** يشكل جزءاً من تاريخ النقد الماركسي في الثلاثينات إلا أننا سوف نتعرض له في الفصل الرابع وليس هنا.

وفي عام ١٩٣٥ دفع هيكس الثمن لشيوعيته فبعد عودته من مؤتمر الكتاب الأمريكيين في شهر أبريل أبلغته إدارة معهد رينز كلير البوليتكنيكي حيث عمل بالتدريس منذ عام ١٩٢٩ بأنه لن يجدد عقده بسبب عملية التوفير في النفقات، واعترض هيكس وعمل على أن يحقق الاتحاد الأمريكي لأساتذة الجامعة في الأمر ثم يتفق معه على مضض بأن السياسة وليست الميزانية هي السبب في فصله [١٦] (وكانت جامعات وهيئات أخرى تلجأ لأساليب مماثلة لملاحقة المفكرين اليساريين [١٧]). واضطرهيكس بعد عام ١٩٣٥ إلى العمل الشاق ليكسب عيشه بمراجعة الكتب وتحكيم شتى مخطوطات الكتب لشركة ماكميلان للنشر وتأليف الكتب. كذلك عمل بالفلاحة في الثلاثين فداناً التي يمتلكها وبجمع الخشب للوقود.

وقد دعا هيكس كغيره من الماركسيين السابقين في الثلاثينيات إلى «الليبرالية الجديدة» خلال الأربعينيات – وقد ناقشها على سبيل المثال في عدد خاص تحليلي حول مستقبل الاشتراكية نشرته **مجلة بارتيزان** عام ١٩٤٧. وعدل هيكس في هذا البحث اعتقاده السابق بالنهاية الحتمية للرأسمالية واستيلاء البرولتياريا على مقاليد النظام الاجتماعي وظهور المجتمع اللاطبقي. وكان لخيبة الأمل هذه في الشيوعية الروسية والشمولية الستالينية التي شعر بها هيكس مراراً كغيره من أبناء جيله سوابق مشهودة في السخط على الثورة الروسية الذي كشف عنه فلويد ديل في الفصل الأخير من الصعلكة الفكرية (١٩٢٦) وفي انشقاق ڤ.ف. كالڤرتون عن ستالينية الحزب الشيوعي عام ١٩٣١ وفي النقد الذي عبر عنه ماكس ايستمان لنظام الحزب الصارم في **الفنانون في الزي العسكري** (١٩٣٤) **ونهاية الاشتراكية** (١٩٣٧) وفي هجوم جيمس ت. فاريل وبرنارد سميث **ومجلة بارتيزان** أواخر الثلاثينيات على فكر الستالينية المتصلب وفي دعوة نيوتن أرفين في كتاب ويتمان (١٩٣٨) وغيره إلى الاشتراكية الديموقراطية التطورية وليست الثورية، وقد تحدث مالكولم كاولي الذي كان ستالينياً في معرض تقييمه لماركسية الثلاثينيات عن ثلاثة أحوال مميزة ومتلاحقة لتلك الفترة: ١– الغضب على الرأسمالية. ٢– الآمال الألفية المعلقة على الشيوعية. ٣– التثبيط بشأن الاشتراكية بكل أنواعها [١٨]. وقد برز هيكس كشخصية رئيسية ونقطة تجمع وكبش فداء لأنه شعر بالآمال الألفية وعبر عنها أشد وأطول من غيره من الماركسيين الأمريكيين.

وأصبح جرانفيل هيكس كالكثير من أعضاء الحزب السابقين ورفاق الطريق معادياً للشيوعية بحماس بمجرد انفصاله عن الحزب عام ١٩٣٩. وقد كتب في حيثما

خرجنا يقول: "إن الحياد على الأقل فى المدى الطويل أمر مستحيل لكل من تعرف على الشيوعية عن كثب فإذا لم تكن معها فلابد أن تكون ضدها" (١٩) وتفسر هذه التصريحات التى كانت شائعة بين المفكرين فى أمريكا فى الفترة التى أعقبت الكساد السبب الذى دعا هيكس وغيره من الراديكاليين السابقين لمساعدة مكتب التحقيقات الفيدرالى والهيئات التشريعية فى مواجهة الشيوعية ولاسيما خلال الأيام الأولى للحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتى وتقول تقارير هذه الأجهزة إن أعضاء الحزب الشيوعى كانوا عملاء لروسيا وقد اشتغلوا فى بعض الأحيان بالتجسس لصالح الروس.

وعلى الرغم من نزعة العداء للشيوعية والسوفيت التى سادت بين الكثير من المثقفين الأمريكيين منذ أواخر الثلاثينيات إلا أن العديد منهم شعروا مثل هيكس بعدم الرغبة فى «التخلى عما ورثناه من الليبراليين والإصلاحيين والتقدميين والراديكاليين من فترة ما قبل الشيوعية. إن الكثير يمكن إنقاذه ....» (٢٠٥) وقد استقر الكثير من أتباع الحزب السابقين على الليبرالية بعد «العقد الأحمر» واستمر هيكس كغيره فى التبشير بالمساواة الاقتصادية والتوزيع العادل للثروة وحرية التعبير والحق فى الاختلاف وحق النقابات فى التنظيم وحماية الحريات المدنية. وقد أدان الجلسات التى عقدها ماكارثى وأدان الشيوعية المذهبية. وانتقد فى الخمسينيات كلاً من الشيوعيين السابقين المحافظين أمثال ويتاكر شامبرز وجون دوس باسوس وماكس إيستمان والشيوعيين السابقين الذين انتحلوا الليبرالية زيفاً ومعهم «الليبراليون المتأخرون» و «الليبراليون الطقوسيون» ـ فالكل مذهبيون ونظريو الاتجاه فى الاقتصاد والسياسة يفتقرون للطابع العملى والمرونة. وفى دعوته لمذهب «الليبرالية النقدية» الوطنى النشأة تزعم هيكس فى فترة ما بعد الحرب الإصلاح على نهج «الصفقة الجديدة» التى اعتبرها «أفضل وسيلة متاحة لإنقاذ الحضارة.» (١٧٩) وإذا كان هيكس قد كره الشيوعية المذهبية فإنه خلص فى رأى عن الماركسية إلى ما يلى: «إن إتصال الفكر النقدى بالمادية التاريخية كان مثمراً فى كثير من النواحى.» (٢٠)

مدرسة فرانكفورت فى أمريكا خلال الثلاثينيات

ألف العديد من المثقفين المرتبطين «بمعهد البحوث الإجتماعية» الماركسى الألمانى والذى أنشأ عام ١٩٢٣ فى فرانكفورت دراسات علمية حول القاعدة الاقتصادية للمجتمع خلال العشرينيات ثم حولوا اهتمامهم خلال الثلاثينيات إلى الأبحاث المتعددة المجالات فى دراسة البنية الفوقية الثقافية. وتحت إدارة ماكس هوركهيمر بعد عام ١٩٣٠ رعى المعهد دراسات جمالية ماركسية مهمة قام بها أضراب ثيودور أدورنو ووالتر بنجامين وإيريش فروم وليولوينتال وهيربرت ماركوزه. وقد نشرت أعمالهم فى كتب وفى دورية المدرسة **مجلة البحوث الاجتماعية**. واضطر المعهد إلى الانتقال لفترة

وجيزة إلى مدينة جنيف عقب تولى النازيين السلطة أوائل عام ١٩٣٣ ثم انتقل فى العام التالى إلى نيويورك بالتعاون مع جامعة كولومبيا (وإن ظلت فروعه فى جنيف ولندن وباريس مفتوحة لعدة سنوات خلال الثلاثينيات).

رفض معظم أعضاء مدرسة فرانكفورت منذ البداية فى أوائل العشرينيات كلاً من الاشتراكية المعتدلة لجمهورية فايمار والشيوعية المذهبية التى تقودها موسكو وينتهجها الحزب الشيوعى الألمانى. وكانوا مثل الكثيرين من المفكرين الأمريكيين البارزين فى الثلاثينيات ينشطون كماركسيين مستقلين (وفى هذا الجانب كان النقيض البارز هو الالتزام بسياسات الحزب عند الماركسيين الأوروبيين الكبار مثل جيورج لوكاتش وأنطونيو جرامسى). والعنصر ذو المغزى فى هذا المعهد اليسارى غير الحزبى بنيويورك هو السلسلة التى لا تفتر من الانتقادات الدقيقة التى أصدرها للماركسية الفجة سواء بجانبها الوضعى الآلى أو ناحيتها الستالينية المذهبية. لقد وجهت مدرسة فرانكفورت طاقاتها لإعادة درس أسس الفكر الماركسى بدلاً من تنظيم الفلسفة الماركسية فى مذهب أو سياسة حزبية. وراجعت المدرسة الماركسية وأثرتها من أجل استعمال الحاضر والمستقبل. وأرادت على سبيل المثال الربط بين الماركسية والفرويدية وركزت على الأهمية الراديكالية لتحرير المرأة والتناول العقلانى لقضايا البيئة. وكما نعلم الآن فإن الماركسية الجديدة لمدرسة فرانكفورت ــ وليس الماركسية الأمريكية المحلية ــ كانت هى المصدر الذى أمد كبار أعضاء اليسار الأمريكى فى الستينيات وما بعدها بالمادة التى اشتغلوا بها. ونذكر هنا من بين آخرين هربرت ماركوزه وهو ماركسى ألمانى انضم لمدرسة فرانكفورت عام ١٩٣٣ وكان الشخصية المحورية فى هذا النقل للأفكار .

أما السبب فى عدم وجود تأثير لمدرسة فرانكفورت على تطور الماركسية الأمريكية فى الثلاثينيات فيتضح من التفسير الآتى : «كانت رغبة هوركهيمر فى الابقاء على المعهد ألمانى الاتجاه (بما فى ذلك الدورية التى يصدرها) تعود أيضاً إلى إدراك جاد بضرورة الابقاء على رابطة مع الماضى الألمانى الإنسانى، وهى رابطة قد تعين فى إعادة بناء الثقافة الألمانية ما بعد النازية فى المستقبل. ولهذا لم يستجب أعضاء المعهد لإلحاح زملائهم الجدد فى كولومبيا كى يدمجوا دراساتهم فى المجرى العام للأبحاث العلمية الاجتماعية.»[٢١] وكان على فرصة ربط الهيجلية التأملية لمنظرى فرانكفورت مع الفلسفة الماركسية الأقل تعقيداً للأمريكيين أن تنتظر حتى جيل قادم. بل إن القسم الكبير من الماركسية الأوروبية الغربية فى سنوات ما بين الحربين لم يصل إلى أمريكا إلا بعد عودة ظهور اليسار هناك خلال الستينيات وما بعدها.

بدأ معهد البحوث الاجتماعية بعد عام ١٩٤٠ فى نشر مجلته وكتبه باللغة الإنجليزية واستخرج كبار أعضاء هيئته التدريسية أوراق التجنس بالجنسية الأمريكية.

وتغيرت موضوعات الأبحاث إلى تحليلات للحياة وللثقافة الأمريكية. ومزجت المناهج النزعة التجريبية الأمريكية مع النظرية الفلسفية الألمانية. لكن ذلك التحول فى مجهودات مدرسة فرانكفورت جاء بعد فوات أوج الماركسية الأمريكية. وعندما عاد المعهد إلى فرانكفورت فى ١٩٥١ اتسم كبار أعضائه بالتشاؤم أكثر من أى وقت مضى ـ ليس فقط بصدد الثقافة الرأسمالية وإنما أيضاً حول فرص حدوث تحولات ماركسية إيجابية للمجتمع. وكان هذا هو شعور الراديكاليين الأمريكيين الذين خرجوا من تجربة الثلاثينيات .

أما فى ميدان الجماليات فقد أصرت مدرسة فرانكفورت على الطبيعة السياسية لكل الفن (بما فى ذلك الأعمال الكلاسيكية والبورجوازية) لأنه يحافظ على التطلعات البشرية والحنين لأشكال طوباوية من الحياة. فالفن لا يعكس فحسب الحقائق الاجتماعية القائمة (كما يؤكد كل الماركسيين) وإنما يجسد أيضاً النزعات الراديكالية. إن المفهوم الذى قال به كانت وأرنولد فى وصفهم الفن بأنه «غير ذى غرض» مفهوم خاطىء. فالفن يحتج ضد السيطرة. وتناقض هذه النظرة الجدلية الفكرة الماركسية الفجة القائلة بأن الفن البورجوازى لا يبدى سوى الوعى الزائف. وتثرى نظرية مدرسة فرانكفورت الفكرة التى تذهب إلى أن القاعدة الاجتماعية ـ الاقتصادية تحدد البنية الفوقية الثقافية للمجتمع، فالأعمال الثقافية ليست مجرد ظواهر ثانوية تابعة تعكس المصالح الطبقية بل هى تعبر عن كل من تناقضات الكلية الإجتماعية وتطلعاتها الطوباوية. ويضفى وجود العناصر المضادة للأيديولوجيا فى الأعمال الفنية القيمة على كل المنتجات الجمالية ـ سواء النخبوية أم البروليتارية. فالعمل الفنى العظيم به إمكانية خدمة النشاط الثورى مثلما يوجد فى النص البروليتارى. ولم تنشأ هذه النظرية الشعرية الفنية فى أمريكا إلا فى السبعينيات عندما رعت التقارب بين الشكلية الجمالية وبين الماركسية .

وفى نفس الوقت الذى كانت فيه «الجبهة الشعبية» التابعة للحزب الشيوعى الأمريكى توسع قاعدة التأييد لها وتمد اليد للمثقفين والمواطنين التقدميين كانت مدرسة فرانكفورت تعمل لوضع تصور أوسع للنشاط الثورى. حدث كل هذا خلال فترة التطهير الستالينى. «على العكس من الماركسيين الأكثر أرثوذكسية لم تشعر مدرسة فرانكفورت أبداً بأن التفاعل الشخصى بين العمال والمثقفين يمكن أن يفيد أيهما. وقد أنكر هوركهيمر فى وقت مبكر عند ظهور «النظرية التقليدية والنظرية النقدية» عام ١٩٥٧ (فى مجلة البحوث الاجتماعية، المجلد السادس) أية رابطة ضرورية بين النظرية النقدية والبروليتاريا. ودعا بدلاً من ذلك إلى تحالف مع كل القوى التقدمية الراغبة «فى قول الحقيقة» .(٢٢) وأدى التخلى عن الاعتقاد فى الاتحاد المثالى بين البروليتاريا والطبقة المثقفة ـوهو من المبادىء المبكرة للشيوعيين الأمريكيين المذهبيين– إلى إضفاء

المشروعية على تركيز الباحثين والنقاد التقليدى على «الثقافة الرفيعة». (ومع ذلك فلم تتخل نزعة الترفع الظاهرة هذه أبداً عن الرأى بأن الفن يعكس ويوسط الوجود الاجتماعي). ومما له مغزى أن هذا التصور قد زعزع إصرار الستالينيين المذهبيين فى الثلاثينيات على فكرة الفن البروليتارى وعلى الواقعية الاشتراكية فى الأدب ولو اعتنق الماركسيون الأمريكيون المتشددون فكرة مشابهة لكانت حدة الخلافات بين الليبراليين الأدبيين والراديكاليين قد خفت ولما كان على جماعة جيمس ت. فاريل **ومجلة بارتيزان** أن تقف صفاً واحداً ضد ف. ف. كالفرتون وجرانفيل هيكس. ومع ذلك نقول على سبيل التبسيط إنه قدر لنظريات الخط التروتسكى السياسية والجمالية ونظريات الستالينية أن يشقا الحركة الماركسية وتداخلت نظريات الفن والممارسة النقدية تداخلاً لا فكاك منه فى الصراعات السياسية الداخلية.

السياسات الثقافية: "النقد الجديد" فى مواجهة الماركسية

على الرغم من أن «النقد الجديد» كان من الناحية الإسمية حركة أدبية لا سياسية تهتم بالخصائص الداخلية للأدب فإن سياساتها الثقافية ـ والتى كانت عادة مضمرة وإن جرى التعبير عنها أحياناًـ كانت محافظة بل رجعية فى بعض الأحيان. وبرزت وجهة نظر يمينية أكثر ما برزت فى النصوص المبكرة للنقاد الجدد الجنوبيين ولا سيما جون كروانسوم وألين تيت. وقد دعا «الزراعيون الجنوبيون» المرتبطون بدورية **الهارب** فى أوائل العشرينيات وبالإعلان المعنون **سأتخذ موقفى** (١٩٣٠) إلى نظام اجتماعى تقليدى مستقر متدين ريفى تشكل فيه الأسرة والقرابة والعادات أسس المجتمع. وتشكل عند النقاد الجدد الجنوبيين رد فعل واعٍ ضد كل من النزعة التجارية الصناعية المعاصرة والأنماط الأقدم من النزعة العاطفية الريفية. وقد طرحوا مثل الماركسيين نقداً قوياً ضد الرأسمالية الصناعية الأمريكية خلال فترة أفولها فى الثلاثينيات. وفى نفس الوقت فإن النقاد الجدد الصاعدين شجبوا الفلسفة الماركسية. وفكروا فى البداية فى تسمية **سأتخذ موقفى** بعنوان «جبهة ضد الشيوعية». وقد أدان ألين تيت فى مقدمته لكتابه ذى العنوان السافر **مقالات رجعية فى الشعر والأفكار** (١٩٣٦) أية رابطة بين السياسة والشعر قائلاً «إن الشعر السياسى أو السياسة الشعرية من أى مذهب كانت لمجتمع من عضوين يعيشان على غسيل أحدهما الآخر. وهما يلتهمان بعضهما البعض فى النهاية. هذه هى هرطقة أكل لحم البشر الروحية» (٢٣) وقد اتسم النقد الجديد فى بداياته ونهاياته بهذه الإدانة «الدينية» للروابط بين السياسة والشعر.

وكان إيزرا باوند وت. س. إليوت المبشران الأمريكيان المهمان لمدرسة النقد الجديد قد انتهجا سياسات ثقافية محافظة من العشرينيات وحتى الأربعينيات وقد تشبع النقد الأمريكى الشكلى بالسياسات اليمينية سواء أكانت معلنة أم مضمرة. (٢٤)

وأدى البحث عن نظام اجتماعي جديد عند إيزرا باوند إلي الدعم المطلق للفاشية الإيطالية أما عند إليوت فقد أدى البحث إلى الدفاع عن فضائل المجتمع المسيحى الملكى. وقد هاجمت سياسات شكلية النقد الجديد شأنها فى ذلك شأن الماركسية الفوضى والتشتت والاغتراب البشرى وفقدان الرابطة الاجتماعية وفرض الطابع «السلعى» على العمل والفراغ التى اتسمت بها الحياة الرأسمالية خلال فترة ما بين الحربين. وبينما حاول الماركسيون إدخال السياسة إلى الشعر سعى النقاد الجدد إلى منع السياسة فى الشعر وضمان التزام النقاد الجمالى بالأدب والنقد.

وقد هاجم كلينانث بروكس فى كتابه **الشعر الحديث والتراث** (١٩٣٩) الماركسيين لارتكابهم «الهرطقة الوعظية». إذ يرى بروكس ـ وهو داعية النقاء الفكرى فى مدرسة النقد الجديد ـ أن الماركسيين شجعوا «فن الدعاية» الموجه أولاً «للتعليم وتحويل العقيدة». [٢٥] ويحط هذا الخلط بالقيم الجمالية الأصيلة : «إن حقيقة المذهب المعلن فى العقيدة لا تستطيع فيحد ذاتها أن تجعل القصيدة جيدة.» (٤٩) وبالإضافة إلى هذا فإن حاجة الماركسية الثورية إلى أن يبشر الأدب بالحقائق والدعوات البروليتارية تتعرض لخطر إنتاج «شعر الإقصاء» الذى يسقط جوانب التجربة غير المرغوبة مما يبسط الحياة إلى حد مفرط. وقد خلص بروكس عن الماركسيين بقوله إنه «مهما بلغت ثورية اقتصادهم فإن النظرية الجمالية عند هؤلاء النقاد ليست ثورية على الإطلاق. وهى لا تحرز تقدماً يذكر على مواقف أهل العصر الفيكتورى بتصيدهم "للدروس" وجمعياتهم التى تدرس شعر براوننج» (٥١) وبصرف النظر عن السخرية وإطلاق النعوت وضع بروكس إصبعه على نقطة طالما ذكرها فاريل الماركسى ونقاد **مجلة بارتيزان** ناهيك عن كالفرتون وهيكس. فقد ألح هيكس مثلاً عام ١٩٢٤ على أن «صحة النظريات الإجتماعية التى يعتنقها الشخص ليست ضماناً للإنجاز الأدبى الذى يتوقف على قوة الإدراك وليس على صحة الأيديولوجية» [٢٦]. ومع ذلك استمر شبح مشكلة القيمة الأدبية يطارد باحثى علم الجمال الماركسيين.

وقد عبر ر. ب. بلاكمر فى مقاله «مهمة الناقد» (١٩٢٥) عن البغض الشديد للأشكال «الخارجية» من النقد الأدبى بما فيها الفلسفة الأخلاقية عند جورج سانتايانا وعلم الاجتماع وعلم النفس عند فان ويك بروكس وأيضاً النزعة «الإقتصادية» عند جرانڤيل هيكس، ويرى بلاكمر كناقد جديد أن بداية ونهاية النقد هى العمل الأدبى نفسه ـ وليس الفلسفة أو علم الاجتماع أو الاقتصاديات أو أي شأن غير أدبى. ويمثل هذا الموقف الرأى الكلاسيكي للنقد الجديد حول كل النقد «الخارجى» ويخلص بلاكمر إلى أن هيكس «لا يكتب نقداً على الإطلاق بل يكتب تاريخاً لمتطرف وجدلاً لسفسطائى ...» [٢٧] وذلك لأن كتاب هيكس **التراث العظيم** درس الأدب وقيمه على ضوء العوامل الاقتصادية والصراع الطبقى والأفكار الماركسية. إذ يجب على النقد أن يركز على

الشكل الأدبي وليس على العلم الاجتماعي ونظرياته ولا على مضمون الأعمال الذى يمكن أن يفصل عن هذا الشكل. وقد أيد تيت وبروكس وبلاكمر، وهم رواد النقد الجديد في الثلاثينيات ، كل هذه النقاط بحماس «ديني».

وكما رفض النقاد الجدد سياسات وجماليات الماركسية عادى الماركسيون نظرية الشعر الشكلية عند النقاد الجدد ومعها نقدهم اللاسياسي. ففي أوائل الثلاثينيات مثلاً تحدث جرانقيل هيكس عن «الريفيين» في التراث العظيم:

إن إعلان السادة داڤيدسون ورانسوم وتيت وغيرهم ممن وقفوا بجانب الزراعة في مواجهة الصناعة وبجانب المثل الجنوبية في تعارضها مع المثل الشمالية ربما يستحق أي إعجاب يغدقه المرء على الحركات الكيشوتية لكن جهدهم ضائع. إن أصوات الكونفيدرالية [الجنوبية] تتجاهل القوى الإقتصادية التي تنشر التصنيع. إنهم يتجاهلون القوى السياسية التي عليهم أن يتصارعوا معها ليخلقوا ذلك القطاع الزراعي الذي يؤمنون به. (٢٨٣).

ويرى هيكس أن تجاهل الإقتصاديات والسياسة يعني الإنغماس في حركات كيشوتية عبثية. فلا يمكن إغفال تلك القوى أو كبتها أو نسيانها. ولا يمكن أن تكون السكونية هي الحل المطروح بل الحركية أمر جوهري هنا. لقد اختلف النقاد الجدد والماركسيون حول هذه النقاط على الرغم من أن الطرفين اشتركا في رؤى حول شرور الرأسمالية الصناعية التي أبرزها الكساد العظيم.

أما برنارد سميث فقد رأى أن النزعة الجمالية المهيمنة عند النقاد الجدد أمر خطير وغير مقبول. وكما أشار في **قوي في النقد الأمريكي** فإن ما أثار ضيقه هو "النزعة الأرستقراطية المتعالية عن الحياة العادية وعدم المبالاة بمصير المجتمع والإحساس بالتفوق إزاء عواطف ومثل جماهير البشر». (٣٥٩) وبينما اعترف سميث بأن النقاد الماركسيين «دائماً ما يهملون شأن التمييز الجمالي» و «يخفقون في تحليل تفاعل الأفكار والشكل» (٣٧٩) فإنه رأي أن تركيز النقاد الجدد علي القيمة الأدبية جزء لا يتجزأ من رؤية رجعية عامة للعالم. وقد قال عن إليوت ورانسوم وتيت وغيرهم من النقاد الجدد «إنهم نقاد جماليون تتجه ميولهم صوب الفردية والأرستقراطية وهم الآن رجعيون دينيون وسياسيون» (٣٨٥) وحسب تحليل سميث فإن الشكلية أرستقراطية في جوهرها ومحافظة ودينية النزعة. وإن هذا النقد الأدبي «النقي» بصورة شريرة كان يلقي الدعم دائماً من الأفكار التقليدية غير الأدبية الموازية له. وقد اختتم سميث كتاب **قوى في النقد الأمريكي** بوضع الماركسية في المواجهة مع النقد الجديد:

إن النقد الأدبي لهذه المدرسة(النقد الجديد) ينحو إلى خلق أدب يعبرعن إحساس وتجارب حفنة من الرجال المحظوظين. أما نقد المدرسة المواجهة فإنه ينحو إلى خلق

أدب يعبر عن مثل وميول الذين ينظرون بتطلع إلى قهر الفقر والجهل واللامساواة ـ وإلى الرفعة المادية والفكرية لأغلبية البشر. فلمن يكون المستقبل ؟

الفصل الثانى

النقد الجديد

نشوء ونمو المدرسة النقدية الجديدة

يتفق معظم مراقبى الساحة النقدية الأمريكية على أن التطور الرئيسى فى تاريخ النقد عقب حدوث الكساد العظيم هو النجاح الساحق «للنقاد الجدد» فى٧٨ إدخال المناهج والمفاهيم الشكلية وإرساء قواعدها فى مؤسسات . حدثت المرحلة الأولى من هذا التطور خلال العشرينيات عندما بدأ ت. س. إليوت و أى. أ. ريتشاردز ووليام إيمبسون فى إنجلترا والهاربون الزراعيون (ولاسيما جون كروانسوم وألين تيت) فى أمريكا فى التعبير عن أفكار وتأليف أعمال قدر لها أن تشكل مبادىء مدرسة النقد الجديد بعد عقد من الزمان . وقد تزايد عدد النقاد المتعاطفين مع هذه المدرسة الشكلية الناشئة طيلة الثلاثينيات والأربعينيات فى المرحلة الثانية من تطور المدرسة . وتمكن النقاد الجدد من نشر معتقداتهم بفعالية فى الفصليات الأدبية وأقسام الأدب بالجامعات وكتب ومناهج الكليات. وكان النقاد الرئيسيون المرتبطون بالنقد الجديد فى أواخر الأربعينيات هم إليوت وريتشاردز وإيمبسون ورانسوم وتيت ور.ب. بلاكمر وكليانث بروكس ورينيه ويلك وو .ك. ويمسات وإلى حد ما كينيث برك و ف. ر. ليفيز وإيفور وينترز. ويمكن أن نذكر الكثير من الآخرين لكن هؤلاء هم النقاد الجدد البارزون منذ البداية. وقد شملت الدوريات المتعاطفة مع النقد الجديد **المعيار** (١٩٢٢ - ١٩٣٩) لإليوت **وسكروتيني** (المخبار) لليفيز (١٩٣٢ - ١٩٥٣) فى إنجلترا ثم فى أمريكا **مجلة الجنوب** ويحررها بروكس وروبرت پن وارين من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٢ **ومجلة كينيون** ويرأسها رانسوم من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٩ **ومجلة سيواني** التى يديرها تيت من ١٩٤٤ إلى ١٩٤٥ ثم أدارها من بعده من يتعاطفون مع نفس الخط حتى الثمانينيات . أما المرحلة الثالثة من تطور هذه المدرسة فقد حدثت على مدى عشر سنوات فى أواخر الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات عندما فقدت الحركة الهالة «الثورية» واحتلت منطقة الوسط وهنا أنتج أتباعها مؤلفات مركبة تعبر عن نظرياتها رسمياً. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد على وجه الخصوص إلى كتاب **نظرية الأدب** لرينيه ويليك وأوستن وارين (١٩٤٩) وكتاب و. ك. ويمسات **الأيقونة اللفظية** (١٩٥٤) وكتاب مورى كريجر **المدافعون الجدد عن الشعر** (١٩٥٦) ثم كتاب بروكس وويمسات **النقد الأدبى: تاريخ وجيز** (١٩٥٧).

وعندما أخذ بعض كبار النقاد الجدد يتحولون عن الممارسات الشكلية البحتة إلي اهتمامات ثقافية أوسع كانت عقائدهم آخذة فى الإنتشار بين أتباعهم من الجيلين

الثاني والثالث الذين حافظوا أحياناً على نقاء النقد الجديد بثمن باهظ مما هبط بالحركة إلى أن تكون منهجاً مذهبياً مشذب بعناية. وكان أول من تحرك متجاوزاً النقد الجديد ت. س. إليوت الذى ألف فى النقد الاجتماعى طيلة الثلاثينيات والأربعينيات. كذلك تجاوزت اهتمامات ريتشاردز بعد أواخر الثلاثينيات واهتمامات بلاكمر بعد أواخر الأربعينيات النقد الجديد العادى. وارتبط آخرون بالمدرسة لفترة قصيرة فقط ومنهم مثلاً ليفيز الذى فضل النقد الثقافى منذ وقت مبكر وإيفور وينترز الذى لجأ للنقد الأخلاقى وكينيث برك الذى راد نظريات تعدد الداخل البحثية. وبينما احتفظ هؤلاء النقاد بعادات فكرية معينة ومناهج بحثية تنتمى إلى النقد الجديد ذهبوا إلى تدعيم الشكلية بطرق متنوعة ثرية. وكان مما ترتب على هذا أن تقلص حجم قائمة «المؤمنين الصادقين» من الرعيل الأول الأمريكى الذى ثبت على مبادىء الحركة طيلة حياته: رانسوم وتيت وبروكس. وفى هذه النسخة المنتقصة من المدرسة يبدو ويمسات وكريجر وويليك وهم من النقاد الجدد المتحمسين لوقت طويل وكأنهم من المتأخرين الذين قدموا إلى الحلبة بعد مراحل التطور الأولى فى العشرينيات والثلاثينيات.

وكان بروكس بلا جدال أكثر مروجى المدرسة نفوذاً من بين الثالوث المكون منه ومن تيت ورانسوم . فعلى العكس من رانسوم وتيت اللذين اعتبرا نفسيهما شعراء قبل أن يكونوا نقاداً بدأ بروكس وهو ناقد أكاديمى تشذيب وتنظيم ونشر النقد الجديد من وقت مبكر فى كليات أمريكا وجامعاتها. ولم يكن بروكس مجدداً كإليوت ولا مفسراً عميق الغور مثل بلاكمر ولا محاججاً شرساً مثل تيت لكنه أثبت أنه محلل صارم المنهج ذو بصيرة وممثل فعال ودائم للمدرسة. وحتى فترة متأخرة من الثمانينيات كان يدعى كثيراً للجامعات الأمريكية ليمثل وجهات نظر النقد الجديد.

وكان من الواضح لأنصار النقد الجديد وخصومه على حد سواء أن النقد الجديد قد انتهى أواخر الخمسينيات كمدرسة مجددة وأصيلة. ومع ذلك استفادت أعداد متزايدة من النقاد الأكاديميين والباحثين بعد ذلك التاريخ من النقد الجديد إذ اعتبروه «النقد العادى» أو حتى «النقد» المحض. وهذا التحول من كونه مدرسة معينة إلى أن يكون الأمر القائم ثقافياً هو الذى ميز النقد الجديد عن كل المدارس المتنافسة وهو ما نراه كمرحلة رابعة من تطور المدرسة. وفى الغالب فإن النقاد الذين مارسوا النقد الجديد خلال تلك المرحلة لم يعوا أنهم يفعلون ذلك فقد ترسخت أفكار ومناهج المدرسة بعمق وانتشرت بعموم وسعة بين النقاد لتصبح عندهم هى جوهر «النقد». ولرسم ملامح المرحلة الرابعة من التطور يمكن الإشارة إلى الملاحظات اللماحة التى أبداها المؤرخ النقدى ويليام كاين فى الثمانينيات:

يبدو النقد الجديد عاجزاً أو مفتقراً للمؤيدين ومتهاوياً وميتاً أو فى طريقه للموت. ولم يعد أحد يتكلم باسم النقد الجديد اليوم. لكن الحقيقة هى أن النقد الجديد يعيش

ويزدهر وهو يبدو عـاجـزاً فـقط لأن قـوته بالغـة الانتـشـار إلى حـد أننا حـتى لا نعى وجودها. واتجاهات وقيم النقد الجديد مستقرة بعمق فى الدراسات الإنجليزية إلى حد أننا لا نرى فيـهـا تراثاً لحـركـة مـعينة. بل على العكس، نشـعـر بأن هذه القيم ونقـاط التركيز أمور طبيعية وهى الشروط المحددة للنقد عموماً. (١)

لقـد أعلن "مـوت"وهى النقـد الجـديد فى الخـمسـينيات عن نوع من "الخلود" الذى أضفيت عليه الاعتيادية –وهذا إنجاز عجيب لم تصل إليه أية مدرسة نقدية فى تلك الحقبة. فماذا كانت الأفكار والقيم والمعتقدات الأساسية التى رعت هذه الحياة الممتدة؟

أساسيات نظرية الفن الشكلية

يقدم كليانث بروكس فى **موسوعة برنستون للشعر ونظرية الشعر** (طبعة موسعة عام ١٩٧٤) تعريفاً للنقد الجديد موجزاً فى ١٢٠٠ كلمة. وهو يركز على حفنة من الخصائص المميزة للمدرسة الشكلية. فالنقد الجديد أولاً يفصل النقد الأدبى عن دراسة المصادر والخلفيات الاجتماعية وتاريخ الأفكار والسياسة والآثار الاجتماعية ويسعى لتنقية النقد الشعرى من هذه الاهتمامات "الخارجية" وتركيز الاهتمام أساساً على "الموضوع الأدبى" نفسه. والنقد الجديد ثانياً يستكشف بناء العمل وليس عقل المؤلف ولا ردود أفعال القراء. ويدعو النقد الجديد، ثالثاً إلى نظرية "عضوية" للشعر بدلاً من المفهوم الثنائى عن الشكل والمادة. وهو يركز على كلمات النص فى علاقتها بكامل مضمون العمل. وتسهم كل كلمة فى سياق فريد وتستمد معناها المحدد من موقعها فى السياق الشعرى. ويمارس النقد الجديد، رابعاً، قراءة مدققة للأعمال الأدبية ويعنى بدقة بظلال المعانى فى الكلمات والأشكال الأدبية البلاغية واصداء المعنى فى محاولة لتعيين الوحدة السياقية والمعنى فى العمل الذى يدرسه. ويميز النقد الجديد خامساً، بين الأدب وكل من الدين والأخلاق لأن العديد من أتباعه لهم آراء دينية محددة ولا يبحثون عن بديل للدين أو للأخلاق أو للأدب. (٢) وعلى الرغم من أن قائمة بروكس هذه لخصائص المدرسة بحاجة للتعديل والتكميل إلا إنها تصلح كميثاق عام للأفكار والمناهج الشكلية لمدرسة النقد الجديد. وكانت مجموعة المفاهيم هذه تمثل نظاماً نقدياً منهجياً عند بعض أعضاء المدرسة بينما كانت عندالبعض الآخر فى منزلة مجموعة مؤقتة من الاتجاهات حول الأدب والنقد.

ولكى نفهم ما الذى طرحه النقد الجديد فمن المفيد أن نستدعى من الماضى ما الذى وقفوا ضده، ويذكر رينيه ويليك فى تقييم له عن الماضى نشر فى أواخر السبعينات أن النقاد الجدد ردوا بقوة على اتجاهات معينة سادت فى النقد والمجتمع الأمريكى خلال الفترة المبكرة من القرن العشرين. وكانوا بالذات يكرهون النغمة الإيحائية للنقد الانطباعى والنزعة الأخلاقية للإنسانية الجديدة والنقد الثقافى المعادى

للحداثة عند منكن وڤان ويك بروكس والتوجه صوب علم الإجتماع عند النقد الماركسي، وكانوا بجانب ذلك يعترضون على النقد الأكاديمي ولا سيما الفيلولوجيا (الدرس اللغوي التاريخي) والبيليوغرافيات للنصوص الأدبية والدراسات التاريخية والتاريخ الأدبي، وكلها اتجاهات هيمنت على التدريس في الجامعات وعلى مطبوعات الوسط الأكاديمي ونظام الترقيات به. وما أجمع عليه النقاد الجدد في رفض النقد الأكاديمي هو مفهومه لما يشكل الأدب المعتبر: فلم يكن ثمة مكان للأدب الحديث في هذا المفهوم ولم تعط إلا مساحة صغيرة جداً للشعراء الميتافيزيقيين. وأخيراً أبغض معظم النقاد الجدد الأمريكيون العلم وتزعمهم في ذلك رانسوم وتيت اللذان نظرا إلى العلم كما يقول ويليك باعتباره "شرير التاريخ الذي دمر المجتمع البشري وفتت أسلوب الحياة العضوي القديم ومهد الطريق للتصنيع وجعل من الإنسان ذلك المخلوق المغترب مقتلع الجذور فاقد الإيمان بالله الذي أصبح عليه في هذا القرن. فالعلم يشجع التفكير الطوباوي وفكرة كمال الإنسان الزائفة ووهم التقدم الذي لا نهاية "له" (٣) وقد انضمت كراهات النقاد الجدد مع معتقداتهم لتجعل منهم وهم جماعة الأدباء من شتى الميول وحدة واحدة.

وقد مارس الجيل الأول الرائد من النقاد الجدد النقد الذي يصور الأحكام كجزء من برنامجهم الشكلي العام وذهبوا إلى ا لحكم بانتظام على قيمة النصوص الأدبية لأن توجههم انصب على تعديل نسق الأعمال الأدبية العظيمة. وسرعان ما برزت إلى الوجود معايير للقيمة الشعرية كما سنرى ولم يقتصر النقد المصدر للأحكام الذي شكل جزءاً جوهرياً من النقد الجديد في أوائله على الأدب بل امتد إلى الدين والنقد الاجتماعي وانبثق منها. ومن أول النماذج لهذا الاتجاه ت. س. اليوت الذي طرح في **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) عرضاً ونقداً مؤثراً لتطور الثقافة الغربية نحو الانحطاط. ففي الماضي كان هناك عالم منظم تفتت بيد الشك والعلم مما أدى إلى "انفصام الشعور" واغتراب الإنسان عن نفسه وعن عالمه. ومع ذلك فمن الممكن مقاومة التحلل الجاري للمجتمعات الغربية بسبب العلمنة والتصنيع ومن الممكن السعي نحو الاكتمال.

إن "الإحساس الموحد" وهو (إعادة) ربط معقدة بين الفكر والشعور يمكن الوصول إليه برفض الحضارة الحديثة الخاطئة والعودة إلى الأسطورة والدين والثقافة المتجانسة (المسيحية وليس الريفية). ويؤدي تحليل إليوت التفكك الاجتماعي مثله في ذلك مثل رأي الزراعيين الجنوبيين حول المجتمع الحديث المنحط إلى مجموعة من القيم الأخلاقية -الأدبية المتضافرة: الاحساس الموحد وتعقد الفكر واكتمال الوجود والنظام والدين والأسطورة وكلها تعد من الايجابيات الطيبة ويمكن العثور على هذه القيم مثلاً وبشكل بارز عند شعراء من أمثال دانتي ودون – وهما من عظماء الكتاب ويحظيان أكثر من غيرهما بالتقدير عند إليوت وتيت. ونجد أن النقد الشكلي لمدرسة النقد الجديد

يرتبط دائماً بتقييم اجتماعي أخلاقي ديني سياسي للماضي والحاضر والمستقبل. وتمثل هذه البديهيات المبدئية الأساس الذى يقوم عليه النقد الأدبي والحكمي عند الدائرة الضيقة للنقاد الجدد الأوائل. وبجانب ذلك فقد حددت هذه البديهيات تصورهم للشعر نفسه. وعلى الرغم من أنهم حاولوا تطهير النقد إلا أن ممارسة ونظرية النقد عند هؤلاء الشكليين الأمريكيين كانت ترتبط في الغالب بأيديولوجية ونظام للقيم محافظ وتقليدي. وفي أواخر حياته كان اليوت صريحاً عندما قال إنه "يستحيل ضرب سور يفصل النقد الأدبي عن النقد في المجالات الأخرى ولا يمكن استبعاد الأحكام الأخلاقية والدينية والإجتماعية تماماً (٤)

البروتوكولات الشكلية و"القراءه المدققة"

تميز النقد الجديد عن مدارس النقد الأدبي الأخرى "بقراءاته المدققة" الصارمة لنصوص قصيرة نسبياً هي في الغالب قصائد. ولا يمكن إنكار حقيقة أن نمطاً قوياً وصارماً في شرح ا لنص كان السمة الغالبة على أفضل إنتاج للنقد الجديد من منتصف الثلاثينيات وما بعدها. ومما له مغزى أن الافتراضات المحيطة بهذه القراءة حكمت ظهور مميز من التأويلية الشكلية. لذا لا يكفي القول بأن النقد الجديد مارس "القراءة المدققة" بل من الحيوى أن نوضح وفرة الأساليب (البروتوكولات) التى وجهت وحددت النشاط التفسيري عند الشكليين.

لقد اعتبرت المداخل النقدية "النشوئية" و"الاستقبالية" من المحرمات، فما يدخل في نشأة النص يعد مجرد مادة تحضيرية للتفسير لكنها غير ذات صلة به (مهما كانت شائقة)، ومن هنا فإن دراسة المصادر والخلفيات سواء أكانت تاريخية أو نفسية أو اجتماعية لم يكن لها سوى أقل دور في التفسير. وبهذه الطريقة فرض البعد واللاذاتية على الشعر- وأصبح موضوعياً. وبالمثل فإن الاستجابة الشخصية للقارئ ليس لها إلا القليل من الأهمية في النقد الواعي للنصوص الشعرية، ولا يهم أن تكون هذه الاستجابة من قارئ معاصر أو استجابة متطورة لقارئ من الماضي التاريخي. وقد استبعد استقبال القارئ مسبقاً على فرض أنه ينحرف عن التحليل النقدى الصحيح. وهذان هما العنصران الرئيسيان في النظام البروتوكولات الذى يحدد ويحكم النشاط المضبوط بعناية للتفسير الشكلي كما مارسه النقاد الجدد.

وقد حدد و.ك. ويمسات بقوة الحجج الشكلية ضد النقد النشوئي والاستقبالي وكان معه مونرو سي. بيردسلي في المقالتين المحتفي بهما "**زيف القصدية**" (١٩٤٦) و "زيف التأثيرية" (١٩٤٩)- ونشرت كلاهما أولاً في مجلة **سيواني** وفيما بعد في كتاب **الأيقونة اللفظية**. وكما هي الحال غالباً في الطروحات النظرية فإن الحجج مع أو ضد مفهوم معين تتطلب الدعم من مفاهيم أخرى، ونجد أن أرضية الأفكار التى تشكل

المذهب ا لشكلي للنقد الجديد وكما أوجزها بروكس في مقالته بموسوعة برنستون قد دخلت في هاتين المقالتين الأساسيتين لمدرسة النقد الجديد. وقد تحددت صياغة منهج القراءة الشكلي بأسره من خلال شبكة من المبادئ الجوهرية المستقلة. فنحن نلمح مثلاً عنقوداً معيناً من المفاهيم الأساسية في هذه الفقرة من "زيف القصدية":

إن الحكم على القصيدة يشبه الحكم على طبق من حلوى المهلبية أو آلة. فنحن نريد لهذا الحكم أن يكون له أثر عملي. ونحن نستنتج وجود قصد للصانع لأن الصنعة لها أثر عملي. "لا يجب أن تعني القصيدة بل توجد". ولكن القصيدة لا توجد إلا من خلال **معناها** حيث أن الكلمات هي مادتها- ومع ذلك فهي **موجودة**، ببساطة **موجودة** بمعنى أنه لا يحق لنا أن نسأل عن الجزء المقصود والجزء المعنى.إن الشعر إنجاز أسلوبي نعالج فيه تركيباً للمعنى مرة واحدة. وينجح الشعر لأن كل أو معظم ما يقال أويضمر فيه له صلة بالأمر. أما ما ليس له صلة فقد استبعد كما تستبعد الكتل من المهلبية والأعطال من الآلة، ويختلف الشعر في هذا الجانب عن المقولات العملية التي لا تنجح إلا عندما نستنتج القصد الصحيح. (٥)

وتسعى هذه الصور الغريبة للقصيدة المثالية كطبق من المهلبية أو آلة أو شئ مصنوع إلى إضفاء الموضوعية والطابع الفراغي المكاني على الأدب- وإلى إنشاء مكانة وجودية لا تتغير ينفصل فيها الأدب عن منتجيه ومستهلكيه. وهو يقف وحده- في غير زمان، «وببساطة فالأدب موجود، هو كائن، أما ما انتواه صانعوه فليس ماثلاً أمامنا ولا هو مرغوب فيه كمعيار للحكم على نجاح العمل" (٣) ومهمة الناقد هي الحكم على النص كما يحكم المرء على شئ ما أو آلة ليرى ما إذا كانت تعمل بكفاءة أم لا. فلابد أن تعمل كل الأجزاء معاً ولا يجب أن يبقى أي جزء بلا دور أو صلة، إن القصيدة وهي أيقونة لفظية- كل مركب مكاني من المعنى لكل الكلمات والمضامين فيه دور تؤديه، ويختلف الشعر عن اللغه العملية من النا حيتين الوجودية والأسلوبية. ويعنى الحضور الآلي الكامل "للمعنى" وتشكله المكاني أن التفسير يأتي في أعقاب تحليلات متعددة تأملية تضفي إحساساً بالموضوعية والعلم الشامل لقراءات النقد الجديد الفاحصة للنصوص.

وعندما يقبل الناقد الجديد على فحص وتقييم النص يفترض منذ البداية أنه كل مركب مساحي من الكلمات ذات الارتباطات المعقدة. وقد ألفت القصيدة من البداية كفازة محكمة الصنع أو آلة كفئة وشئ مصنوع غير شخصي ولا تاريخي. وعلى الرغم من أن لغة القصيدة منفصلة عن الخطاب العادي إلا إنها تعطي معنى بالغ التعقيد وذا نوعية خاصة. ولكن حقيقة وجود القصيدة كشئ مستقل أكثر أهمية من أن لها معنى: فالوجود يسبق المعنى. لقد أعلى النقاد الجدد قيمة استقلال النص على معناه- لكنهم لم يسقطوا فكرة المعنى. ويقول ألان تيت: "يمكن القول إن القصيدة تدرك نفسها وإن

الشاعر والقارئ لا يدركان شيئاً مما تقوله القصيدة ان بمعزل عن كلمات القصيدة" (٦) وأدى هذا النمط من المفاهيم إلى تركيز التوصيف والحكم النقدى باستمرار وبشكل تام على النص مع استثناء ما عداه بقدر الإمكان، وأغدق التقدير على القصائد المعقدة المستقلة التى تمتلأ بالعلاقات الدلالية المتداخلة المركبة. ولم يكن من المدهش على ضوء هذه القيم أن أعمال جون دون وغيره من الشعراء الميتافيزيقيين وأعمال ت. س إليوت وغيره من شعراء أوج الحداثة قوبلت باحتفاء كبير بينما أدينت أو أهملت أعمال والت ويتمان وشعراء الرومانسية "المتسيبين". وفى نهاية الأمر تولد عن الأسلوب الخاص فى القراءة للنقاد الجدد إعادة تقييم أكاديمية واسعة النطاق لكامل النسق المعتبر للأعمال الشعرية العظيمة. وببساطة فإن القراءة عند النقاد الجدد تتطلب الشرح البلاغى الفنى والتقييم الأدبى القائم على مجموعة محددة من البروتوكولات أو الأساليب سابقة الوجود-ويحتل مبدأ التركيب أو التعقد الشعرى المكانة الأولى فى هرم القيم الأدبية والتفسيرية.

وتستحق فكرة **المعنى** فى نظرية وممارسات النقد الجديد المزيد من الفحص لأن هذا المفهوم الزلق يقع فى نقطة تقاطع مكثفة للعديد من الأفكار الأساسية عند تلك المدرسة الشكلية. ولها دور حيوى فى تشكيل بروتوكولات (أساليب) القراءة.

وبعد أن يدرس كليانث بروكس عشرة أعمال متفوقة من ماكبث إلى العصر الحاضر في كتابه **الإناء المحكم الصنع** (١٩٤٧) يخلص فى الفصل الأخير "هرطقة التلخيص" إلى أنه "يجب طرح القيمة الجيدة التي تشترك فيها القصائد ليس فى اطار (المضمون) أو (المادة) بالمعنى الاعتيادى لتلك المصطلحات وإنما فى اطار المبنى". (٧) وتتوقف قيمة القصيدة عند الناقد الجديد على **مبناها** وليس على معناها، ومن الهرطقة استخراج المضمون من القصيدة أو تلخيص النص لأنه يختزل "المعنى" فى مقولة أو عبارة ويضع الأدب موضع المناقشة مع الفلسفة والعلم والسياسة ويفصل ا لشكل عن المضمون. وإذا فُهم المعنى على أنه "التلخيص" فإنه بذلك يمتهن: "ليس التلخيص هو القلب الحقيقى للمعنى الذى يمثل جوهر القصيدة". (١٨٠) فما هو المعنى إذن؟ إنه مظهر للمبنى. "إن المبنى يعنى هيكلاً من المعانى النصية والتقييمات والتفسيرات ويبدو أن مبدأ الوحدة الذي يسري فيه هو موازنة ظلال الاتجاهات والمعانى وإضفاء التناغم عليها» (١٧٨) ومهمة القراءة هى دراسة وتقييم المبنى الذى يتكون من كل معقد وموحد من العناصر النصية- لغوية وبلاغية ودلالية وفلسفية ونفسية. والمبنى- المبنى الموحد- يصبح المفهوم النقدى الأسمى. والمعنى عند النقاد الجدد فئة خاضعة للمبنى وأيضاً عنصر لا ينفصل عنه. وقد ذهب بروكس كباحث تأويلى إلى أن النقاد يفهمون- يشرحون- الأبنية الأدبية الموحدة مستقلين عن أية اهتمامات حول أصل هذه الأعمال

أو استقبالها وكذلك عن اختزالها إلى عناصر تلخصها ومقولات تستخرج منها. وفى أفضل الأحوال لا تعدو تلخيصات المعنى فى عبارات أن تكون كالسقالات التى تنصب لبناء عمارة.

وفى العادة تصل القراءات الشكلية للنقد الجديد إلى اكتمالها عندما يتم التدليل على وجود الوحدة والتوازن والتناغم. ويحلل الناقد قوى عديدة من التوتر والصراع والافتراق قبل أن يصل إلى لحظة التشكيل البنائى هذه ويقول بروكس إن "محاولة التعامل مع بناء كهذا تفسر لنا تكرر ورود مصطلحات فى الفصول السابقة مثل (الغموض) و(المفارقة) و(مركب الاتجاهات) ثم، التورية وهو أكثرها وروداً وربما إزعاجاً للقراء." (١٧٩) وكان لهذه الأدوات الرئيسية للتفسير عند النقد الجديد دورها فى التعبير عن التوترات والصراعات المتفجرة ثم الوصول إلى "اكتشاف" أو (خلق) البناء الموحد. و"التورية" بالذات هى الأداة التأويلية المفضلة عند بروكس وهى تطوع التضاربات التى تسود النصوص بحيث تستخرج الوحدة منها. والنقد الجديد ينتهى إذن إلى أن يكون نظرية وممارسة للقراءة تفترض أن البناء الموحد المؤلف من العديد من التوترات والافتراقات يمثل هدف التحليل النقدى بجانب كونه يمثل طبيعة الأدب. وكلما زاد تناغم التضاربات زادت جودة النص والتحليل.

وسادت النظرة للنصوص من كل نوع على أنها دراما تمتلأ بصراعات مركبة وقد أعلن بروكس أن "هيكل القصيدة يشبه بناء المسرحية والصراع فى قلب وجوده". (١٨٦-١٨٧) وترى نظرية الشعر عند النقد الجديد أن "خاتمة القصيدة هى فى فك التوترات المتنوعة التى تنشأ من المقولات والاستفسارات والرموز. وتتحقق هذه الوحدة بعملية درامية وليست منطقية وتمثل توازناً للقوى... " (١٨٩) إن ما تظهره دائماً القراءه الشكلية حسب منهج النقد الجديد-أو ما تسعى إلى إظهاره- هو وجود بناء درامى موحد من القوى البلاغية والدلالية والنفسية والرمزية فى حالة من التوازن. وينطبق نموذج الدراما على كل الأنواع الأدبية ويمكن التفسير من التركيز على التوترات والقوى فى توازنها النهائى.كذلك يتيح هذا النموذج للنقاد أن يتحدثوا عن "الشخصيات" وعن "المتحدثين" بدون أسماء بدلاً من الحديث عن مؤلفى الأعمال مما يسهل من إثبات مبدأ البناء فى مواجهة النقد النشوئى ويسهل كذلك الاعتقاد فى استقلال الأدب.

وقد تحدد المنهج التأويلى للنقد الجديد فى المقام الأول من خلال تناقض معين أو "جدل" كامن فى نظريته للشعر."إذ تنافس فيه عنقود من المفاهيم ذات الصلة بنظرية "الفن من أجل الفن" عند كانت مع نسق من الأفكار المرتبطة بالفلسفة الكلاسيكية الأقدم. فمن ناحية فصل الشعر عن الأخلاق والدين والعلم وعلم النفس وعلم الاجتماع

والتاريخ واكتسب الوحدة الداخلية من خلال توازنات وتناغمات جمالية ودرامية. ومن الناحية الأخرى كان الشعر عند النقد الجديد «شبيهاً بالواقع» و«محاكاه» «تتبنى على التجربة» (أ.م.ص، ١٩٤) تقدم لنا معرفة بالشئ فى اكتماله و"بكامل جسد التجربة (م. أ. ع، ١٠٥). وأتاح هذا المزيج الفريد من نظريات الأدب النصية والمعرفية والقائمة على المحاكاة أن تتجه التفسيرات إلى وجهة أو أكثر. إذ يمكن لقراءة النقد الجديد للنص أن تركز على التعقد والكلية الجمالية أو على ثراء الحياة والواقع أو على تجسيد التجربة والصراع أو قد تتجه كما فى الاحتمال الأغلب إلى مزيج من هذه القيم. ويمكن للتركيز التفسيرى أن يكون فى جله جمالياً أو أخلاقياً أو نفسياً أو فلسفياً أو لغوياً أو دينياً أو بلاغياً أو حكمياً.

(إن الصورة التقليدية والمضللة القديمة عن "القراءه المدققة" التى يقوم بها النقد الجديد كعملية تفسير جمالية وبلاغية فقط للنصوص كانت نتاج عدة قوى: توجه الحركة المتنامى إلى تضييق وتقنين خصائصها الأساسية واتجاه خصومها إلى اختزال ممارساتها المتنوعة ونجاح الكتب الدراسية والبيانات التى أصدرتها ثم تميع التنوع المبكر للمدرسة على يد مقلديها اللاحقين).

وأن النقد الجديد ليدين لكانت وكولردج بمدخل جمالى له جذوره فى نظرية الخيال ويعلى كثيراً من شأن الوحدة الشعرية والشمول والتناغم. وبجانب ذلك اتبع النقاد الجدد سلفيهما الفليسوفين فى شجب النظريات النفعية والمذهبية للأدب والنقد والتى أعلت من شأن المصلحة والإرادة فوق خصائص اللامصلحة وانعدام الغرض فى الجمال الأصيل. وكان موضوع الدرس الجمالى الحقيقى عندهم هو "الشكل الداخلى" السحرى ذو المغزى للأعمال الشعرية الفريدة.

ومن المفاهيم التى ترددت كثيراً فى تطور نظرية الشعر والتأويل للنقد الجديد فكرة "دينية" عن الاستعارة كانت البروتوكول (الإجراء) الأساسى فى القراءة المدققة. وقد عبر ويمسات وبروكس عن هذه الفكرة بجلاء وإيجاز فى كتابهما **النقد الأدبى تاريخ وجيز**:

> للأفكار العامة مكانها فى خطاب العلم والفلسفة المفهومى الخالص والتفاصيل المحددة حضورها الكثيف فى الجرائد ومحاضر المحاكم ولكننا لا نجد الاندماج الشديد وذا المغزى للتفاصيل والفكرة العامة إلا فى الاستعارة وبالتالى فى الشعر. (٨)

وهكذا فإن ارتباط ما هو محسوس وتاريخى مع المجرد والعام، الصحيفة وسجل المحاكم مع الفلسفة والعلم، يحدث من خلال الاستعارة وهى الشعر، وبمعنى آخر فإن بعد المحاكاة والمعرفة فى الأدب يندمج فى نطاق نصى تصويرى أكثر أساسية. وما يجعل الشعر مختلفاً عن الخطاب العادى والخطاب العلمى هو الاستعارة. والشعر هو الاستعارة والاستعارة هى الشعر. وقد خلص رانسوم فى تحليله لوجودية الشعر عام ١٩٢٤ إلى أن "التوكيد الشعرى ينطوى على جانب إعجازى أو خارق للطبيعة". (٩) ودعمت نظرية الاستعارة- التى وضعها رانسوم وبروكس وويمسات وكريجر- من نظرية الشعر الرمزية التجسدية التى تدين بأفكارها إلى كولريد ج. والشعر بفضل الاستعارة هو ملك الخطاب ا لبشرى. وإذا كان غرض الاستعارة فى النظرية الكلاسيكية التزيين والتوضيح فإن وظيفتها عند النقد الجديد هى "اكتشاف الحقيقة". والإستعارة "سبيل إلى الرؤية المتبصرة" وهى فى الشعر عنصر "بنائى" وليست مجرد "زينة" (١٠) وقد عالج النقاد الجدد الاستعارة كدأبهم فى أطر دينية أو مقدسة. وأدى إضفاء الطابع الروحى هذا على الاستعارة إلى تركيز التفسير عليها قبل أى شئ آخر بينما قل عادة الاهتمام بالأوزان والأنوا ع الشعرية إن لم ينعدم. ولا يجب أن نندهش على ضوء الدور المركزى والقيمة "الدينية" اللذين أضفيا على اللغة الاستعارية أن نجد التقاءاً معيناً بين التفسير الأصولى البروتستانتى و"القراءه المدققة" عند النقد الجديد.(١١) فعلى النقيض من "النقد السامى" للدراسات الحديثة للإنجيل بعنايتها بالأمور التاريخية وعيوب النص أضفت الدراسات التأويلية الأصولية وضعاً إلهياً على العمل أولاً ثم توجهت بعد ذلك لفك عناصره فى تبجيل. وقد أسست شكلية النقد الجديد على هذا التراث.

ويتطلب منهج القراءه عند النقد الجديد من القارئ أن يركز على القصيدة وليس على استجاباته وأن يتجنب الاهتمامات الخارجية ويستعمل المعايير الفنية الموضوعية. ويفترض هذا الموقف وجود قارئ مثالى. وقد قال بروكس فى مقال " الناقد الشكلى" المنشور فى **مجلة كينيون** عام ١٩٥١ إن "الناقد الشكلى يفترض وجود قارئ مثالى. فبدلاً من أن يركز على النطاق المتنوع للقراءات المحتملة يسعى الناقد للعثور على نقطة مرجعية مركزية يمكن أن يركز من خلالها على بناء القصيدة أو الرواية". (١٢) وهنا أيضاً نجد أن هدف القارئ هو البناء- بالمعنى الخاص لهذا المصطلح عند النقد الجديد. فعلى القارئ الشكلى المثالى أن يقبع فى "نقطة مرجعية مركزية" كى يصل إلى **البناء** لكن أحداً لا يخبر القارئ كيف يشغل هذا المكان التأويلى. ومع ذلك يقر بروكس فى الجملة التالية بأنه "لا يوجد قارئ مثالى طبعاً وأعتقد أن الناقد الممارس ليس فى حاجة إلى التذكير الملح بالفجوة بين قراءاته والقراءة الحقيقية للقصيدة". (٧٥) ويمكن فى

إطار هذه الصياغة المتطرفة أن نتصور قارئ النقد الجديد وهو يجرى وراء القراءة النصية الوحيدة-التى يعرف أنها خيال. وعليه قبل كل شئ أن يتجنب "النطاق المتنوع للقراءات المحتملة". لقد أقض شبح التأويلية النسبية مضجع النقد الجديد.

كذلك كان الاعتقاد الجوهرى فى مفهوم "الوحدة"، مثله مثل مفهوم "القارئ المثالى"، خيالا يؤدى وظيفة عملية. فقد ذكرنا تيت بأن "علينا أن نستمع لتحذير السيد رانسوم من أن الوحدة الكاملة أو التماسك الكامل فى العمل الفنى هو وهم نقدى. "(م. أ. ع، ٢٧٣) ولم نعتد من الناقد الجديد أن يزعزع الثقة بهذه الطريقة فى بروتوكولاته النقدية فهو يفضل الإطلاق على النسبية. ومع ذلك نستطيع العثور على لحظات أخرى من هذه القلقلة. إذ يقول تيت مثلاً فى نقطة معينة وهو يتحدث عن مفهومه الراسخ عن "المجتمع العضوى" أو الموحد (وهو المثال الزراعى القديم) إن «القضية موضع النقاش ليست فيما إذا كانت وحدة الوجود فى المجتمع العضوى قد وجدت أو يمكن أن توجد. بل لابد أن نؤكد وجودها ولو لمجرد تفسير تفكك الوجود الذى هو الحقيقة الأولى فى الحالة البشرية» (م. أ. ع، ٣٧٨) إننا نعثر أحياناً فى نصوص لنقاد جدد آخرين على هذه الاستراتيجية التى وضعت على غرار فكرة والاس ستيفنز المحتفى بها عن "الخيالات الضرورية" وسنرى أن الأعمال المتأخرة لمورى كريجر تعكس هذا الاتجاه بشكل بارز. والنتيجة التى نخرج بها هى تعديل فهمنا لإخلاص النقاد الجدد للمثل المنشودة. وهى فى هذه الحالة المثال الأدبى والثقافى حول "الوحدة".

ويحدث اعتدال مشابه عندما نضبط تيت وهو يعترف فى معرض مناقشته لقصيدة "ساحرة كووس" لروبرت فروست بأن هذا العمل "شأنه شأن كل عمل فنى من الطراز الأول سواء أكان قصيدة أم صورة أم نحتا أم فيلما يستدعى تفسيرات متنوعة لا نهائية يمكن أن تكون كلها "صحيحة" [١٢] ويستطيع المؤرخ المشتغل بكم المادة التى كتبها النقاد الجدد أن يُكون منها أيديولوجية ضيقة موحدة أو ربما اعتنى بالاختلافات ولحظات القلقلة لينشئ صورة لمدرسة أكثر تنوعاً واختلافاً فى داخلها. ويؤدى اعتراف تيت إلى توسيع فهمنا لهذا التأويل الشكلى ويضفى على بروتوكولاته وممارساته المميزة للقراءة المدققة طابعا وهميا مبالغا فيه متسما بالنزعة المتسلطة.

ونستطيع أن نلخص وفرة البروتوكولات الشكلية التى حددت ووجهت "القراءة المدققة" عند النقد الجديد واضعين فى اعتبارنا المحاذير المعتادة التى تصاحب مثل هذه الصياغات المثالية الاختزالية. فالناقد الجديد وهو يمارس القراءة المدققة يلجأ عموماً إلى:

١-انتقاء نص قصير وهو غالباً قصيدة ميتافيزيقية أو حديثة.

٢-استبعاد المداخل النقدية "النشوئية".

٣–تجنب البحث "الاستقبالى".

٤–افتراض أن النص شئ مستقل لا تاريخى ومكانى الوجود.

٥–الفرض أن النص معقد ومركب وكذلك كفء وموحد.

٦–القيام بالعديد من القراءات التأملية.

٧–النظر إلى كل عمل باعتباره دراما من القوى المتصارعة.

٨–التركيز باستمرار على النص والعلاقات المترابطة المتعدة داخله دلالياً وبلاغياً.

٩–الإلحاح على الطاقات الابتكارية الجوهرية، وبالتالى الإعجازية، للغة الأدبية.

١٠–البعد عن التلخيص أو التأكيد على أن أمثال إعادة الصياغة هذه لا تتطابق مع المعنى الأدبى.

١١–البحث عن بناء عام شامل متوازن أو موحد من العناصر النصية المتناغمة.

١٢–إخضاع التضاربات والصراعات.

١٣–النظر إلى المفارقة والغموض والتورية كأساليب لإنهاء التشعبات وضمان نشوء البناء الموحد.

١٤–معالجة المعنى (الداخلى) باعتباره عنصراً واحداً فقط من البناء.

١٥–ملاحظة أبعاد المعرفة والخبرة فى النص خلال النظر فيه.

١٦–محاولة أن يكون القارئ المثالى وأن يوجد القراءة الوحيدة والحقيقية التى تندرج تحتها القراءات العديدة.

لقد ميز هذا النظام من البروتوكولات "القراءه المدققه" الشكلية عند النقد الجديد عن الممارسات التفسيرية للمدارس الأخرى. ولم يكن النقاد الماركسيون الأمريكيون فى الثلاثينيات مثلاً ليؤيدوا الكثير من فروض وإجراءات النقاد الجدد هذه، لو أيدوا أياً منها على الإطلاق. ومما له مغزى أن هذه البروتوكولات لم توجه نشاط التحليل فحسب بل جسدت معايير لإصدار الأحكام النقدية إذ تطلبت "القراءة عند النقاد الجدد التقييم بجانب الشرح. ولم يكن ثمة شك فى أن بعض القصائد أفضل من الأخرى.

المهام التعليمية

نقل النقد الجديد مفاهيمه ومناهجه الأساسية، ولا سيما فى مجال "القراءة المدققة"، إلى الآلاف المؤلفة من الطلبة والباحثين. ولهذا الترسيخ المؤسس للأفكار والإجراءات الشكلية تاريخ معين يدخل فيه "الهاربون" الأوائل ونقاد كمبريدج أضراب

آی.أ. ريتشاردز ووليام إيمبسون وكليانث بروكس فى أعماله المتأخرة ورينيه ويليك والعديد من زملائهم. وتستحق تفاصيل المهام التعليمية للنقد الجديد الاهتمام الجاد.

كان «الهاربون» يجتمعون أسبوعياً فى جامعة فاندر بلت من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٢٥ ليناقشوا ويقيموا الأشعار التى يكتبونها. وعملت جماعة الدراسة الجامعية غير الرسمية هذه والتى أنتجت معايير فنية صارمة على أن تلقن لنفسها مناهج الحرفة الشعرية والقراءة السليمة. وقدر لممارسات المجموعة فيما بعد أن تحدد أسلوب التحليل المميز للنقد الجديد. وعندما انتقلت لورا رايدنج إلى انجلترا عام ١٩٢٦، وهى التى نشرت مجلة **الهارب** وتدرك الممارسات النقدية "للهاربين"، ثم تعاونت مع روبرت جريفز فى **عرض الشعر الحديث** (١٩٢٧) فقد تكون نقلت إلى هناك أسلوب التحليل الذى دعا إليه النقاد الجدد الأمريكيون الأوائل. وقد أقر وليام إيمبسون عند كتابة **سبعة أنواع من الغموض** (١٩٣٠)- وهو نص رئيسى فى ترسيخ الإجراءات الشكلية الأساسية- بأنه اعتمد كثيراً على اسلوب جريفز ورايدنج الدقيق فى التحليل. (١٤) وأشار الكثير من النقاد الجدد بعد عام ١٩٣٠ إلى نص إيمبسون باعتباره نموذجاً يحتذى.

كان إيمبسون طالباً عند أى. أ ريتشاردز فى جامعة كمبريدج يبلغ الرابعة والعشرين عندما نشر **سبعة أنواع من الغموض**. وتأثير ريتشاردز فى النقد الجديد عموماً.(وفى إيمبسون خاصة) كبير ويحتاج إلى أن نبسطه هنا. لقدانقسم إنتاجه الغزير إلى فترتين عموماً. فمنذ العقد الثانى من هذا القرن وحتى الثلاثينيات اشتغل فى كمبريدج أساساً بالجماليات وعلم الدلالات والنظرية الأدبية والنقد، وارتبط بجامعة هارفارد من أواخر الثلاثينيات وحتى أواسط السبعينيات حيث ركز على التعليم وأساسيات اللغة الإنجليزية ومشروعات محو الأمية فى العالم. وكانت الأعمال المبكرة لريتشاردز هى التى أثرت فى النقد الجديد. وعلى وجه التحديد أثرت خطوط معينة من فكره المبكر بصورة مهمة فى شكلية النقاد الأمريكيين الجدد. وإذا كان النقاد الجدد قد أهملوا أو انتقدوا أو هاجموا اعتقاداته التجريبية والعقلانية وتكريسه نفسه للعلم وعلم النفس فإنهم عاملوا نظرياته فى اللغة الشعرية والنقد بجدية ومعها دراساته حول التدريس وصعوباته والتعليم فى الفصول .

وأهم كتب ريتشارد العديدة للنقاد الجدد الأمريكيين هى بلا شك **مبادئ النقد الأدبى** (١٩٢٤) **والنقد التطبيقى** (١٩٢٩). وأتت من الكتاب الأول المصطلحات التى أصبحت مألوفة الآن مثل "التوتر" و"التوازن" واللغة "العاطفية" واللغة "الإشارية" و"التورية" و"المقولة غير الحقيقية". والتجربة الجمالية عند ريتشاردز تتسم بتوازن أو تعادل مركب من الأضداد فى حالة من التوتر البالغ. "وهذا الاعتدال المتوازن المستقر بفضل قوة شموله وليس بقوة استبعاده للعناصر هو السمة العامة لكل التجارب الفنية

عالية القيمة". [١٥] وبالإضافة إلى ذلك تعتمد أرقى أنواع الشعر على التورية التى "تقوم على إحضار الدوافع المضادة والمكملة" (٢٥٠). وقد أكثر كلينث بروكس وغيره بعد عقد واحد من استعمال تلك المفاهيم لإنشاء نظرياتهم عن الشعر وبروتوكولاتهم للقراءة. إلا أنهم أحلوا الأسس اللغوية والبلاغية محل الأسس النفسية فى أفكار ريتشاردز. وقد ميز ريتشاردز فى الفصول الأخيرة لكتاب مبادئ النقد الأدبى عندما تعرض للغة بين وظيفة اللغة الإشارية التى تسمى الأشياء وتستخدم فى العلم والوظيفة العاطفية للغة التى تميز الشعر. وإذا كان الشعر غالباً ما يشير إلى أشياء يمكن التحقق من وجودها فى العالم إلا أن له أغراضاً أخرى ولذا فلا يصح الحكم على اللغة الشعرية بمعيار وحيد هو التطابق بين الكلمات والأشياء. وعلينا بدلاً من معيار التطابق أن نستعمل معيار الأثر أو التماسك– الذى يعنى تنظيم الاتجاهات و"التعادل المتزن" وهما ما تختص به التجربة الجمالية. وتتألف لغة الأدب من المقولات غير الحقيقية. وهكذا حاول ريتشاردز أن يميز لغة الشعر عن لغة العلم والفلسفة بعناية فى مشروع سبق وتوازى مع أهداف مشابهة سعى لها النقد الجديد.

وبعد خمس سنوات حلل ريتشاردز فى «النقد التطبيقى» الإستجابات المكتوبة لعدة مئات من طلبة جامعة كمبريدج على مجموعة من القصائد القصيرة. وقد وضع قائمة بصعوبات عشر فى قراءة الشعر استخلصها من الفحص الدقيق لما كتبوه. وكانت المشاكل العشر الرئيسية فى الفهم هى: (١) مشكلة تحديد المعنى المباشر، (٢) سوء فهم الوزن والإيقاع الشعرى، (٣) سوء فهم اللغة المجازية، (٤) تطبيق ايحاءات شخصية لا صلة لها بالموضوع، (٥)الارتكان على الاستجابات النمطية، (٦) المبالغة فى رد الفعل العاطفى، (٧) كبت الاستجابة أو قسوة القلب، (٨) قيود المذهب الدينى،(٩)الاقتراحات المسبقة حول النواحى الفنية مما يشل الفهم. (١٠)مفاهيم نقدية مسبقة ضيقة. وقال ريتشاردز. "أعتقد أن معظم العقبات الرئيسية وأسباب الفشل فى قراءة الشعر والحكم عليه تقع بدون كبير تعسف ضمن هذه العوامل العشرة". [١٦] وقد أدخل كتاب **النقد التطبيقى** أساليب تعليمية رائدة فى النظرية والممارسة والتفسير وتقييم الشعر وخصص ريتشاردز فيه دوراً مركزياً للغة المجازية. ووسع تلميذه إيمبسون ثم النقاد الجدد من بعده فى بروتوكول القراءة هذا محدثين أثراً كبيراً. ومما له مغزى أن الهدف العام لكتاب **النقد التطبيقى** كان تحليل ثم تحسين تدريس الدراسات الأدبية. وقدم نموذج بالغ التفصيل للاستخدام فى قاعات المحاضرة. وعندما وضع كلينث بروكس وروبرت بن وارين كتابهما المهم **فهم الشعر** (١٩٣٨) أضافا إلى العمل السابق لريتشاردز. وهناك خطان أخيران فى عمل ريتشاردز يستحقان الملاحظة. فقد انتقد المجتمع الحديث ضمنياً على أنه منحط وحدد نواقصه مدافعاً عن المعايير السامية، وبجانب ذلك ندر أن تبدر منه توجهات تاريخية أو ميل إلى الأثرية. وعمل هذان العنصران على تقريبه أكثر من النقد الجديد.

وإذا كانت الدراسات الدقيقة للنصوص التى قدمها ريتشادز تشير إلى إتباع منهج محكم وتفتح الإمكانات للشروح فى فصول الدراسة فإن التحليلات اللغوية التى قدمها إيمبسون ضربت المثل النهائى على كيفية القراءة المدققة وفق معايير راقية. وقد اعترف هو نفسه بأن تفسيراته مفرطة فى التفاصيل ونافست فى دقتها ولماحيتها الدراسات التاريخية والنصية الببليوغرافية المعاصرة. ومن المفارقة أن ما ترك الأثر الباقى من عمله لم يكن رسمه لملامح أسلوب ا لغموض بل أسلوبه البلاغى فى القراءة المدققة. كذلك فإن رفضه للنقد "التقييمى" الساذج واحتفاءه بالنقد "التحليلى" الصارم –فى الصفحات الختامية من **سبعة أنواع من الغموض**– توازى مع الأفكار الناشئة آنذاك عند كل المرتبطين بالنقد الشكلى الأمريكى. كان إيمبسون بحق هنا تلميذا يجيد القراءة.

ولقد راجت قيم وانحيازات ومناهج النقد الأمريكى الجديد على نطاق واسع من خلال كتب بروكس ووارين **فهم الشعر**(١٩٣٨) **وفهم القصص** (١٩٤٣) وكتاب بروكس وروبرت هايلمان **فهم الدراما** (١٩٤٦). ويذهب رينيه ويليك فى تاريخه إلى أن **فهم الشعر** بمفرده "عمل أكثر من أى كتاب آخر على توصيل أساليب النقد الجديد باعتبارها شيئاً يمكن تعلمه وتقليده". (١٧) ويتفق أ.ويليم ليتز مع ويليك مضيفاً أن "فهم الشعر بكل مزاياه التعليمية عجل بالحركة صوب التصلب والمذهبية التى أصبحت فيما بعد السبب الوحيد لمقتل النقد الجديد". (١٨) وقد فضل هذا الكتاب الرائد المزود بتعليقات نموذجية ومناقشات للمفاهيم الرئيسية الشعر الميتافيزيقى والحديث على الشعر الرومانسى والڤيكتورى فى مجموعات القصائد التى أوردها كما أقصى النقد البيوغرافى والتاريخى والاجتماعى لصالح التحليل الشكلى للبناء الموحد وأوحى بدون قصد أن التفسير الصادق هو نقد أدبى جدير بالإعتبار حتى ولو كانت تنقصه المعرفة.

وكان جون كروانسوم قد حدد المهمة التعليمية اللازمة التى جاء **فهم الشعر** ليحققها فى وقت سابق فى مقال "شركة النقد" (١٩٣٧)

> إن أملى فى إقامة معايير ذكية للنقد أضعه فى أساتذة الأدب أو أساتذة الأدب الإنجليزى فى هذا البلد. فهذه مهمتهم.
>
> لابد أن يتسم النقد بطابع علمى أكثر أى يصبح أكثر دقة ومنهجية ويعنى هذا أنه لابد أن يتطور بجهود الدارسين الجماعية والمتواصلة– ويعنى هذا أن موقعه الصحيح هو فى الجامعات.

ومضى رانسوم إلى الاقتراح بأنه "بدلاً من إنتاج النقد بين الحين والآخر على أيدى الهواة أرى أن يأخذ المحترفون الجهد كله ويجد على عاتقهم، وربما أكون مجافياً للذوق فى ما أقول لكنى أعتقد أن ما نحتاجه هو مؤسسة أو شركة محدودة للنقد".

(ج،ع٣٢٨–٢٩) والأثر الجوهرى لاقتراح رانسوم إن جرى العمل به هو وضع النقد الأدبى فى الجامعات وإنشاء مهنة للنقد ليدخل عليه طابع الانتظام والمنهجية عبر الجهود المتضامنة ونقل النقد من كتاب المقالات فى الدوريات وعروض الكتب لأساتذة الأكاديميين. ومن الجلى أن شيئا كهذا قد حدث فقد حل الناقد الجامعى المحترف فى عهدنا هذا محل الناقد الجنتلمان أو الناقد. وباستثناء إليوت اشتغل كل النقاد الجدد لفترات طويلة بالتدريس فى الكليات والجامعات ونُشرت الكثير من كتبهم فى فصليات ودور نشر تمولها الجامعات. وكان كتاب **فهم الشعر** كمؤلف جماعى وكتاب تعليمى شكلى هو الذى نظم مبادئ النقد الجديد بتوليف أعمال ريتشاردز وإيمبسون و"الهاربين" وغيرهم كما أنه دعم إنشاء شركة النقد بالتعجيل فى التأسيس الناشئ للنقد الشكلى عند النقاد الجدد. وكان اقتراح بروكس نقطة تحول فى تطور النقد الجديد الأمريكى– تحول تجاه الجامعات والتعليم وحقق **فهم الشعر** هذه المهمة التعليمية.

وعندما نشرت الطبعة الثانية من **فهم الشعر** فى عام ١٩٥٠ كان وضع النقاد الجدد قد تقوى كثيراً. فكان بروكس وويليك وويمسات أساتذة فى جامعة ييل وكان بلاكمر فى برنستون وبرك فى بننجتون، وكان إليوت حصل لتوه على جائزة نوبل بينما كان كريجر ورانسوم فى كينيون حيث رأس رانسوم كلية كينيون للغة الإنجليزية المؤثرة (وتمولها مؤسسة روكفلر). وكان ريتشاردز فى هارڤارد وتيت فى مينيسوتا وكان وينترز قد أصبح لتوه أستاذاً فى ستانفورد. تولى النقاد الجدد بفضل مواقعهم فى الكليات المرموقة مكانة السلطة التى مكنتهم من نشر أفكارهم عبر كتبهم ومقالاتهم ودروسهم اليومية، وفى ذلك الوقت قننت شتى المبادئ النظرية للنقد الجديد فيما أصبح كتاباً دراسياً واسع الأثر وهو **نظرية الأدب** (١٩٤٩) لرينيه ويليك وأوستن وارين. وقد توجه الكتاب لطلبة الدراسات العليا والأساتذة على العكس من «فهم الشعر» الموجه للطلبة. وفى أواخر الأربعينيات أصبحت "مؤسسة النقد" حقيقة بنيت على النشاطات التعليمية "للهاربين" ونقاد كامبريدج ونقاد ييل وغيرهم من المتعاطفين مع تلك الأعمال الشكلية.

داخل وخارج النقد الجديد: حالة نموذجية

نحا النقد الجديد فى المراحل المتأخرة من تطوره إلى التصلب والمذهبية نتيجة للتنظيمات والتقنينات المكثفة وأيضاً نتيجة لنشاطاته التعليمية الواسعة والناجحة. وحدثت "التنقية" المطردة للنظرية والممارسة فى الوقت الذى أخذ فيه كبار النقاد الجدد يذهبون إلى اتجاهات أخرى شتى. ففى أواخر الأربعينيات وسع إليوت وريتشاردز وليفيز وبلاكمر ووينترز وبرك من مشاريعهم ليضموا لها جوانب تاريخية

واجتماعية وأخلاقية وإن كانوا جميعاً احتفظوا بمبادئ وممارسات شكلية معينة. وكان كينيث برك أكثر النقاد الكبار توسيعاً لمشروعه بصورة مثيرة ومخططة وكشف فى ذلك المسعى عن بعض أوجه القصور فى النقد الجديد مما يجعل من مشروعه حالة نموذجية جديرة بالدراسة .

ظل كينيث برك كمعظم النقاد الجدد الأنجلو- أمريكيين طيلة حياته ناقداً قوياً للمجتمع الرأسمالي الصناعي مفضلاً عليه نمط الحياة فى المجتمع الزراعى التعاونى. وكان لا يثق فى العلم الحديث ويشعر بأن سعى العلم نحوالكمال سيؤدى إلى حروب تكنولوجية مدمرة. وهو وإن لم يكن مسيحياً متديناً فقد رأى أن العقيدة المسيحية أكمل "رؤية للعالم" وأمثل نظام أخلاقي. وألح برك وفق طريقة النقاد الجدد على قيمة القراءة المدققة وألف مشروعات "مدرسية" بصورة منتظمة. وفرق بعناية بين الأدب من ناحية والأخلاق والدين من الناحية الأخرى كما فصل النقد الشكلى عن التحليل الثقافى والاجتماعي. ولم يعتنق برك معتقدات النقد الجديد فحسب بل وسعها إلى حد كبير وعلى رأسها الإيمان بأن الأدب معرفة ، وأن اللغة الاستعارية "دينية" الطابع ، وأن الدراما هى نموذج الشعر.

لكن الفوارق بين مشروع برك ومشروع النقد الجديد "المطهر" عديدة ولافتة للنظر، وهذه الاختلافات هى التى أخذت تبين أوجه القصور والمحدودية المهمة فى النقد الجديد. وانقسم مشروع برك التأويلى بصورة عامة إلى ثلاث مراحل. ففى العشرينيات والثلاثينيات استكشف الأدب باعتباره فعلا رمزيا، و فى الأربعينيات والخمسينيات حلل الأدب كفعل درامى، وفى الستينيات والسبعينيات درس الأدب كفعل "كلامى منطقى". ومما له مغزى أن الإنجازات اللاحقة لم توسع فحسب من نطاق ما سبقها بل أدمجته فيها بحيث أن مشروع الكلامية اشتمل على الجهود السابقة حول الدرامية والفعل الرمزى. واتسمت أعمال برك، سابقها ولاحقها، باهتمام طاغ بالعلاقات الإنسانية حسب مفهوم عريض لها. ولما كان برك يرى أن أحسن مصادر المعلومات عن العلاقات الإنسانية وأفضل النماذج لها هى الأشكال اللغوية والأدبية فقد اعتبره البعض مجرد ناقد أدبى آخر يكرس جهوده للتحليل الشكلى الصارم. ولكن مع مرور الوقت اتضحت اهتمامات برك العريضة للآخرين ثم أخذت تتسع لتشمل السيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة والسياسة وعلم الجمال والأخلاق والدين وعلم دراسة الإنسان (الأنتروبولوجيا). وصاغ برك بالتدريج فى هذه المصادر آلة معقدة للتحليل النصى. وليس مما يستغرب أن النقاد الجدد الخلص أدانوا إستقدامه للاهتمامات الخارجية إلى الدراسات الأدبية واتهموه بالتخلى عن النقد الأدبى. وكان هو فى الوقت ذاته يخرج قراءات دقيقة وبارعة للأعمال الشعرية رداً على متهميه. وفى أواسط الأربعينات كان برك قد وضع نموذجاً بالغ التعقيد والتفصيل للتفسير يتطلب من أجل الوصول للفهم

أن يعطى المرء نفس العناية التى يعطيها للفلسفة المنهجية. ونتيجة لهذا اتهم باللجوء للغموض واستعمال المصطلحات الشاذة والسعى لتحويل قراءه إلى مذهبه، بدلاً من تنويرهم، وبدا كما لو أن هذا الناقد الشامل أكثر من غيره يقلب محرمات النقد الجديد بقصد إلى حقائق ويحول الإجراءات المحظورة إلى ممارسات إيجابية.

وفى القلب من مشروع برك منهج شكلى شرحى تكمله مداخل تفسيرية أخرى متنوعة. ولأن التحليل الأدبى لم يستنفد دراسة العلاقات والأفعال الرمزية الإنسانية ذهب برك إلى ربط علم الشعر بالنحو والبلاغة والأخلاق. ويركز النحو فى نظامه على المضمون- على الأدب كمعلومات ومعرفة. أما البلاغة فتعنى بالاستجابة -بالأدب كقوة. وتتعلق الأخلاق بالقيم المعنوية- بالأدب كتصوير شخصى واجتماعى. وفى هذا النظام الناضج يعنى علم الشعر بواحد فقط من أبعاد الفعل الرمزى. وقد أضاف برك إلى الشرح الشكلى الجوهرى فى علم الشعر التحليل النفسى لمشاغل الشاعر واستقبال الجمهور والبحث الاجتماعى فى العادات والأنساق الهرمية الثقافية الكامنة والدرس المعرفى للمعتقدات والتعريفات المذكورة والمضمرة.

ويذهب برك إلى أن الناقد إما أن يقصر جهده ويشكل مشروع على التحليل الشكلى أو أن ينتهج أبعاداً أخرى للدراسة، ولكن عليه فى الحالتين أن يلتزم بالدقة المنهجية. ويقول برك فى عام ١٩٦٦: "أرى فى مجال علم الشعر على وجه الخصوص أن نضبط القواعد بقدر ما نستطيع، فلا يمكن السماح إطلاقاً بالإشارات الذاتية الشخصية ولا يدخل التاريخ نفسه إلا من حيث أن معنى (وإيحاءات) اللفظ تتغير عبر القرون..." وينبغى أن يكون التحليل الشكلى فى مجال علم الشعر محدوداً ومركزاً تستبعد منه قصائد الشاعر الأخرى والتفاصيل البيوغرافية والمعلومات التاريخية العامة. "عندما ننظر إلى العمل باعتباره نموذجاً للفعل الشعرى المحض فى ذاته ومن أجل ذاته فعلينا أن نستبعد هذه الأمور. ولابد أن نقيم المادة سلباً أو ايجاباً بدورها فى القصة (القصيدة) بصرف النظر عما إذا كانت قد طرأت خلال التأليف أو أخذت من كراسة مذكرات أو حتى سرقت أو استعيرت من شخص آخر". (١٩) ومع تحديد برك الصارم لمجال علم الشعر ومناهج الشكلية لم ير داعياً لقصر كل البحث على هذا المجال وتلك المناهج. ويقول عن "القراءة المدققة" كما عرفها إنها "تستمر فى التأمل المركز للشئ إلى نقطة لا يبصر فيها المرء أعماقه فحسب بل يرى ما وراءه باتجاه العموميات المتعلقة بأنواع الفن والتميز الفنى بل وحتى مبادئ الفكر والتجربة البشرية عامة. (٢٠) ويفصح برك هنا عن الجوهر فى حركة فكره- التحليل النصى إلى التجربة الإنسانية. وهو يرى "أنه كلما عظم نطاق وعمق الإعتبارات التى يعالجها الشاعر ازداد آداؤه لدوره كناقد". ("أ. ن". ٢٧٢) ويمكن القول بأن برك اتسم فى عمله

بالاشتغال بالنص إلى ما وراءه ، لذا فقد كرس نفسه لمتابعة ما يضمره النص أكثر من أى من معاصريه النقاد الجدد.

ويعرف برك "الأعمال الخيالية" في مقدمة واحد من أشهر أعماله المبكرة، وهو البحث المعنون "فلسفة الشكل الأدبي" (١٩٤١) بأنها "إجابات للأسئلة التي يطرحها الموقف الذى نشأت فيه. وهى ليست مجرد إجابات بل إجابات **استراتيجية** وإجابات فى **أسلوب**". (٢١) ويوحى هذا التعريف الافتتاحى بمشروع للنقد الخارجي بجانب الداخلى. "فالموقف" يرتبط "بالأسلوب" و بالمحل". و"الموقف" الذى يحدد خلق العمل يشتمل فى طبيعته على الخلفيات الثقافية والتاريخية بالإضافة إلى الأمور البيوغرافية والأدبية البحتة: و"الموقف" يمثل الأرضية الوظيفية للعمل. وتسمح هذه الأرضية المتغيرة بتعدد المداخل النقدية. والأدب عند برك تعبير عن الذات فى أسلوب يستجيب لموقف ويسعى لتقديم الحلول المقنعة وهو "عدة الحياة" ويتطلب الأدب باعتباره كشفاً إجراء التحليل البيوغرافي ويستدعى باعتباره فرضاً للطقوس أو (الأسلوبية) إجراء النقد الشكلى ويدعو باعتباره استجابة ثقافية إلى البحث الاجتماعى. طور برك هذا النسق التعددى لعلم الشعر والتأويل المطروح بقوة فى "فلسفة الشكل الأدبى" بشكل تدريجي على مدى فترة الثلاثينيات. ففى **الطرح المضاد** (١٩٣١) مثلاً أعلن أن «الفنان يبدأ بالعاطفة ويترجمها إلى آلية لإثارة العاطفة فى الآخرين وبذلك يتسامى إهتمامه بعاطفته هو إلى الإهتمام بمعالجتها». (٢٢) وينتقل تفكير برك هنا بسرعة من التعبير عن الذات إلى الاقناع ثم الأسلوب مدمجاً كل هذه العناصر فى نظرة مركبة لطبيعة الأعمال الخيالية. وينقص هذه الصياغة المبكرة جداً البعد الإجتماعى.

وقد اتضح دور علم الاجتماع في نظريات برك عن الأدب والنقد فى أوائل الثلاثينات عندما أضاف منظوراً ماركسياً إلى منطلقاته الجمالية الأولية، وكان هو الوحيد من بين أوائل كبار النقاد الجدد الأمريكيين الذى اتبع خطاً اشتراكياً فى الفكر. ولم ينضم للحزب الشيوعى بل ظل ماركسياً مستقلاً. ويذهب برك فى مقالة نشرتها المجلة الماركسية **العلم والمجتمع**، ثم ضمت لاحقاً إلى كتابه **فلسفة الشكل الأدبى** إلى أن «تحليل الظواهر الجمالية يمكن أن يمتد أو يسقط على تحليل الظواهر الإجتماعية والسياسية عموماً». (٣٠٩) وقد أطلق برك فيما بعد على هذا النوع من التحليل إسم "النقد الإجتماعى- الروحى" الذى يهدف إلى دراسة القوى والتوترات التى تنتجها الأنساق الهرمية الاجتماعية- السياسية المحددة وتجسدها الأعمال الخيالية. ويدعو برك فى "الفن كعدة للحياة" ونشرت فى الثلاثينيات إلى مشروع واسع النطاق للنقد الإجتماعى يسعى «لإخراج الأدب من خانته المفضلة ومنحه مكاناً فى الصورة الاجتماعية العامة». (٢٩٦) وعلى وجه التحديد يعمل مثل هذا المشروع

الاجتماعى على "تقنين الاستراتيجيات المختلفة التى أنشأها الفنانون ليسموا بها المواقف". (٣٠١) وتقدم الأعمال الأدبية شأنها فى ذلك شأن الأمثال الحض والإثناء والتنبؤ والعزاء والتوجيه بما يتعلق مباشرة بخير الإنسانية. كما أن الأدب كالطب هو عدة للبقاء عبر مواقف إجتماعية- سياسية معينة،ويمكن للنقد بل يجب عليه أن يعنى بهذه الدوافع القوية فى الأدب.

ويلح برك فى "فلسفة الشكل الأدبى" على أن "محور التركيز الأولى فى التحليل النقدى لابد أن يكون على بناء العمل نفسه" لكنه يضيف أن "الملاحظات حول البناء تكون أكثر صلة بالموضوع عندما تنظر إلى العمل باعتباره عملاً للبناء" (٧٤) وقد أدخل ضمن وظائف الأدب الغرض الاجتماعى: فالأدب به قوى علاجية وتطهيرية تنطبق على الجسد الاجتماعى. والتطهير والخلاص الذى يحدثه الأدب ينطبق على الشعراء كما على القراء. ويلوح هذا "المبدأ الوظيفى" وراء نظرية برك العامة عن الأدب كفعل. فالأدب يفعل الأشياء- للشعراء والقراء والمجتمعات، ولابد أن يفهم شكل ومحتوى الأدب من هذا الجانب. وبناء عليه تقدم لنا علوم الإنسان والنفس والمجتمع مع التاريخ والسياسة والأخلاق والدين والجماليات طرقا تؤدى بنا الى عمق وسعة وكمال الفهم. ويعلن برك "إن المثل الأسمى للنقد هو أن يستخدم كل ما يمكن أن يستخدم." (٢٣).

ولم يكن برك فحسب رائداً للمداخل المنسقة متعددة الدراسات للأدب بل حسن أيضاً من مناهج التحليل الشكلى،وكان يستخدم مدخلاً تأويلياً "شكلياً" سداسى الجوانب يتكون من التحليل البنائى والتحليل العنقودى والتحليل الدرامى وتحليل ازدواج المعنى اللفظى وتحليل الأنماط العليا ثم التحليل الرمزى. وأضاف إليها لاحقاً ما أسماه "بالفهرسة". وبدلاً من أن نمر بكل أنماط البحث هذه- وقد ذكرها نقاد برك بعناية- ننظر هنا فى أبعاد التحليل البنائى وحده كما لخصها أحد دارسى برك:

تندرج كل أنواع التطور تحت التحليل البنائى، وأهمها هى الحبكة (سلسلة الأحداث الخارجية)، والحركة ("الحركة الروحية" أو سلسلة ردود الفعل الداخلية)، ونمط التجربة (الأشكال البسيطة والمركبة للتجربة النفسية والجسدية الناتجة عن الصراعات داخل الفاعل والتفاعل بين الفاعل وغيره من الفاعلين أو المنظور وما شابه)، والحركة المكانية (إلى أعلى، إلى أسفل، داخل، خارج، شمال، جنوب، شرق، غرب) والتطور النغمى، والتطور الزمنى (تتابع الفصول، النمو البيولوجى، التغير التاريخى)، والتطور فى المناظر، والتطور الكيفى (من الظلام إلى الرمادى إلى النور فى الصور ومن صور العفن إلى التطهر والخلاص والبراءة إلى الفساد وإلى الانحلال). وأول خطوة فى تحليل القصيدة كفعل رمزى تتطلب وصفاً شاملاً ودراسة تحليلية لبنائها لكى تحدد ماذا يتبع ماذا ولماذا. (٢٣)

وهذا هو أول الإجراءات التحليلية الستة فى منهج برك الشكلى. ويمكن أن تكون الإجراءات الأخرى على نفس الدرجة من التعقيد والشمول حسب النص موضع الدرس. لقد مارس برك "القراءه المدققة" حتى الثمالة. وتميزت شروحاته النصية على تفسيرات النقاد الجدد بمجموعة معقدة من البروتوكولات المنسقة ترتبط ارتباطاً راسخاً بالعلوم الإجتماعية وكان يسمى هذا التنسيق بين النقد الأدبى والعلم الأخرى "بالتقارب المخطط ".

وكان من شأن التفكير واسع النطاق والتشعبات الجانبية و"التضاربات" التى اتسمت بها النظرية والنقد عند برك مقترنة بشمول نظراته الفريد وجمعه بين العلوم المختلفة أن انتقده النقاد الجدد بينما يعجبون به. وعبر ر.ب بلاكمر عن هذا النمط من رد الفعل فى مقاله المهم "مهمة الناقد" (١٩٣٥) حيث استعرض نقاط القوة ونقاط الضعف الكثيرة عند برك. وبعد عقدين خصص موراى كريجر بعض المكان لبرك فى هامش واحد فى تقنينه لنظريات النقد الجديد. ويصف كريجر فى كتاب **المدافعون الجدد عن الشعر** برك باستخفاف قائلاً:

لدى كينيث برك افتراضات بالغة الإختلاف يحاول انطلاقاً منها أن يعرف الشعر. وعلى الرغم من أنه يشار إليه باعتباره من النقاد الجدد ويصرف النظر عن مجهوده غير العادى الذى لم يكن بلا أثر فإننى لا أتناوله فى هذا المقال بسبب هذه الاختلافات فى فرضياته. ففى عمله الذى يحاول الذى يحاول إرضاء نفسية الشاعر ونفسية القارئ لا نجد تناولاً كافياً للتشتت الذى يحدث فى التعبيرات النمطية، ويؤدى هذا الإطار إلى نظرية برك "الدرامية" التى تنتهى بإنكار أى فاصل بين الفن والحياة. وإذا كان ريتشاردز يختلف عن معظم النقاد الذين تعرضنا لهم من ناحية مشابهة إلا أن نظرياته يمكن تطويلها وتحويلها من جانب النقاد الذين ينصب عليهم بحثى. أما برك فهو يمثل اتجاهاً مخالفاً تماماً.... (٢٤)

ويخرج كريجر هنا برك من زمرة مدرسة النقد الجديد. ويعد من أخطائه اهتماماته بنفسية الشاعر والقارئ والارتباط الوثيق بين الفن والحياة والقيمة الرمزية للغة العادية. وعلى الرغم من أن برك شابه أى. أ. ريتشاردز كثيراً فى اهتماماته إلا أنه لم يكن له تأثير حقيقى على النقاد الجدد الآخرين. ولذا استبعد من نطاق المدرسة بينما سمح لريتشاردز بالدخول. ويمكن أن نفهم السبب الذى دعا كريجر لطرد برك حيث سعى هو إلى وضع نظام جمالى منهجى ومنقى لمدرسة النقد الجديد. كان برك ينتمى إلى الخارج.

الدفاع اللاحق عن شكلية النقاد الجدد

عندما نشر كتاب موراى كريجر **المدافعون الجدد عن الشعر** كان النقد الجديد يتعرض لهجمات معادية من جوانب شتى. جاءت التحديات بدرجة أو بأخرى لمشروع

هذه الحركة الشكلية من نقاد شيكاغو ومثقفي نيويورك ونقاد الأسطورة والنقاد الفلسفيين ونقاد متنوعين يميلون لعلم النفس وعلم الاجتماع كذلك تشعبت اتجاهات العديد من النقاد الجدد. ومع مرور الوقت وضع منظرون ودارسون آخرون المزيد من الانتقادات لحركة النقد الجديد وكان من بين هؤلاء نقاد إستجابة القارئ والبنيويون والتفكيكيون والنسويون والنقاد العرقيون ونقاد الثقافة اليساريون. وكان النقد الجديد بالطبع قد تعرض منذ أيامه المبكرة للنقد من الماركسيين والفرويديين والمؤرخين الأدبيين وغيرهم. ومع ذلك ففي أوائل السبعينيات تزايد عدد ونطاق وحدة الهجمات إلى درجة أن الحركة أصبحت مثل كبش الفداء. وغالباً ما ظهرت صورة النقد الجديد بعد تناولها بشكل ساخر والتعرض لتاريخها بلا تدبر ككيان موحد لا ملامح له. ولم يتبق في السبعينيات متحدث ثقة سوى كليانث بروكس لأن معظم النقاد الجدد الأوائل كانوا رحلوا عن الحياة بينما ترك رينيه ويليك وموراي كريجر غيرهم صفوف الحركة قبل ذلك بمدة أو توقفوا عن العمل، وكان كريجر وهو أصغر من زميليه بعشرين سنة في أواسط حياته العملية وفي ذروة قواه خلال فترة التحديات المكثفة تلك. ولجأ كريجر وهو أصغر المنظرين الرئيسين من النقاد الجدد وربما كان آخرهم إلى اتخاذ موقف الدفاع في مسعى للدفاع عن شكلية النقاد الجدد وأيضاً لمد نطاقها. ونتجت عن هذا الدفاع نسخة متأخرة معقدة ومرنة ومخففة من شكلية النقد الجديد.

شعر كريجر في وقت معين في السبعينيات بأنه محصور فعلاً بين بديلين كئيبين وأن عليه الاختيار. وحسب ظنه عادت الأرضية التاريخية لهذه اللحظة الحاسمة إلى أيام ماثيو أرنولد ومحنة الإيمان عنده، لكن الذي زاد من حدة الموقف المظلم الراهن هو التهديد الذي مثله النقد التفكيكي لكل النقاد الإنسانيين، ورأى كريجر أن "الخيار الأرنولدي" في القرن الماضي كان لا يزال مرتبطاً بقضايا الإيمان وكذلك تمحور موقفه هو المعاصر حول الإيمان وأعلن كريجر أنه مؤمن:

"إذا شاركنا أرنولد في فقدانه للإيمان فإن أمامنا طريقين: نستطيع النظر إلى الشعر باعتباره انتصاراً إنسانياً انتزع من الظلام وخلقاً للمعنى اللفظي في عالم خاو ليكون بديلاً عن الدين الميت يعطي الرؤية. ومن الناحية الأخرى يمكننا – في إنكارنا – أن نوسع نطاق فقداننا للإيمان وخواء عالمنا ليشمل الشعر. وإذا اخترنا البديل الآخر فإننا ننحو إلى رفض الدعوى الأولى التي تضفي الطبيعة الإنسانية الإيجابية على قوة الشعر الفريدة وإلى أن نرى في هذه الدعوى وهماً ينشأ من حنيننا وحرماننا الميتافيزيقي.

ولأنني إنساني النزعة بعناد فعلي أن أختار البديل الأول لأنني أريد أن أظل مستجيباً للوعد بكلمة ممتلئة لها مركز، وبدال يمتلئ بمدلول لا ينفصل عنه ويخلقه هو

داخله. لكننى أعى أيضاً أن عادتى فى نزع الطابع الأسطورى، بصفتى رجلاً حديثاً، تجعلنى أحاذر من الأسس التى أقيم عليها زعمى حول الامتلاء والحضور اللفظى." (٢٥)

ألح كريجر كمؤمن معاصر على أن الشعر "انتصار إنسانى" و"خلقاً للمعنى اللفظى" و"بديلاً للدين الميت يعطينا الرؤية" و"قوة فريدة" و"كلمة ممتلئة لها مركز" و"دالاً يمتلئ بمدلول لا ينفصل عنه" و"امتلاءً وحضوراً لفظياً " ونظرية الأدب هذه فى تقدير كريجر "إنسانية بعناد" و"إيجابية" وهى تخدم فكره فى مواجهة خلفية ثقافية مظلمة العالم فيها خاو والدين ميت والميتافيزيقا هزيلة والمعتقدات كلها تتعرض لنزع الطابع الأسطورى عنها. وفى هذا العالم يحتاج أى تأكيد إلى الحذر والجرأه ولذا يقول كريجر أنه يريد أن يظل "مستجيباً للوعد" ويعكس فى مقولته هذه بوعى مزيجاً متوازناً من القلق والإيمان. أما قوله "لابد أن أختار" فيقبل بضرورة الشجاعة وهو يؤكد إيمانه بقدرة الشعر فى الرؤية والمعنى- وهما "الحضور والامتلاء اللفظى."

والبديل وفق هذه الصياغة المتشددة للاختيار الذى مال إليه كريجر هو مد نطاق عدم الإيمان والخواء وإنكار الشعر واعتباره ضرباً من الوهم والحنين للماضى. ويفصل هذا الخيار الثانى الدال عن مدلوله وينبذ الإيمان بالشعر كانتصار وقوة فريدة ورؤية. وهذا الخيار الثاني يلغي مركزية الكلمة الممتلئة ذات المركز وينزع الاعتقاد فى المعنى والحضور. إنه طريق الهرطقة التفكيكية الذى سنعرض له بالتفصيل فى الفصل العاشر. وقد طرح كريجر مشروعه الشكلى طيلة السبعينيات فى وجه التفكيكية سعياً منه فى خلق البديل للنفى والخواء اللذان يبشر بهما البرنامج التفكيكى ومحاولاً أن يوقف تاكل النزعة الإنسانية الغربية. أجبر تحدى التفكيكية كريجر على أن يصبح المدافع والمتحدث الرئيسى باسم تراث النقد الجديد خلال السبعينيات.

وصف كريجر نفسه بأنه إنسانى التوجه وتصور عمله بقصد على أنه امتداد ومحافظة على التراث الثقافى الغربى، كذلك وصف نفسه بأنه **وجودى**- وهو موقف فلسفى تجلى فى وعيه بموت الإله وقلقه حول ذلك وفى إدراكه بعدمية وخواء الوجود وفى وعيه بالموت الإنسانى كحقيقة لا تنكر (ح. و. ش، ٢٠٨). ثم إن كريجر إفترض أنه شكلى- وريث ومنقح للنقد الجديد يعتقد بالقوة الفريدة والمتفوقة للغة الشعر وفى الوضع المنفصل والخاص للعمل الأدبى المستقل. وقد تجلت له الأعمال الأدبية الغربية الكبري على خلفية مظلمة من الواقع الكئيب كمصنوعات مضيئة ثاقبة البصيرة من المعنى اللغوى وكعلامات إعجازية ذات مركز تقدم لنا إمتلاء وحضور الكلمة.

وكان على كريجر ليحافظ على صلاحية مذهبه الشكلى المتأخر أن يعدل من نظريته فى الأدب باستمرار. وقد واجه التفكيكية بانتظام على وجه الخصوص وعدل من نتائج أبحاثها واقتبس بعضها لفائدة مشروعه هو. ويمثل كريجر ظاهرة مهمة من هذه الناحية لأنه كان الوحيد من كبار النقاد الجدد الشكليين الذى واجه الخطر

التفكيكى واستوعبه إلى حد كبير وبلا هوادة. غير أن هذه المواجهة لم تهدف إلى فهم النقد التفكيكى بل إلى المحافظة على النقد الشكلى.

وقد تحدث كريجر عن الوضع المتأزم للشعر فى رده على مقالة تؤيد التفكيكية الأمريكية ليؤكد:

إذا كان الإيمان بقدرة الشاعر على العثور على التجسد فى الكلمة أسطورة، فإنه كان منذ بداية التراث النقدى فى الغرب الخيال الضرورى الذى سمح لما يزيد عن الألفى عام بأن تتحدث قصائدنا لنا. وقليلة هى المدارس النقدية فى تاريخنا التى بزت النقد الجديد فى جهوده ليجعلها تتكلم. ويعود الفضل الأكبر لهؤلاء النقاد- ولمن سبقوهم كذلك- فى أن توجد تلك القصائد وتتحدث لنا كما لو أن فيها حضوراً والقصائد تدلل على الحضور بنفسها ونحن نستمر فى الشعور بقيمة ذلك الحضور فيها وليس هذا مجرد حنين للماضى. فالحضور هو فعل مضارع ولا يجب طالما نحيا أن نسمح لأنفسنا بنفيه (ح. و. ش،١١٢).

يمتدح كريجر هنا النقاد الجدد ويربطهم بالتراث النقدى الغربى العريض، وهو يلح كشكلى وإنسانى على الحاجة للمحافظة على أعظم قصائدنا وأن نواصل تقاليدنا القديمة، ويحثنا "طالما نحيا" على أن نقف ولو تحت الإكراه فى وجه نهاية النزعة الإنسانية ونزع القداسة عن الأدب العظيم. والعبارة الغريبة "طالما نحيا" تدخل الموت فى الموضوع وتذكرنا بالقلق الوجودى الملح عند كريجر. وهو عندما يحذرنا بأننا لا يجب "أن نسمح لأنفسنا بنفيه" يكشف بوضوح عن أن الإيمان كما العقل يدفعه إلى هذا الرأى.

أكد موراى كريجر باستمرار طيلة السبعينيات وإلى الثمانينات أن للشعر قوة لاكتشاف "التجسد فى الكلمة" وأن القصائد العظيمة "تتحدث لنا" وأن النقد الشكلى يتيح للقصائد أن يكون لها مثل هذا "الصوت" وأن القصائد موجودة "**هناك**" وهى "تتكلم" و"بها حضور". ومن الواضح أن مفهوم كريجر عن الأدب يعتمد على الربط بين الصوت والحضور. ويتناقض "الحضور والامتلاء اللفظى" تماماً مع غياب وفراغ الكتابة- تلك الدوال المعزولة والمكتوبة واللاإشارية التى تحتفى بها نظرية الشعر التفكيكية.

ومقولات كريجر اللماحة لمسألة **الحضور الشعرى** أساسية فى عمله وهى الأرض التى تقوم عليها نظرية الأدب عنده، فهو يقبل بأن الاعتقاد التقليدي فى الحضور قد يكون "أسطورة" ويقر بأن "للحضور اللفظى" وضع الفرض "كما لو أن". وقد أسمى نظريته الشعرية المتأخرة فى التجسد باسم "الخيال الضرورى"- أى نظاماً وعقيدة "**تسمح**" للشعر أن "يتكلم". ونلاحظ أن كريجر اعتمد على "كما لو" (مثلما نجد فى المقتطفين السابقين) لكنه مع ذلك يلح على أن القصائد "تدلل على الحضور بنفسها"

وأن الدال الشعرى "يمتلئ" بمدلول لا ينفصل عنه قد خلقه داخل نفسه". وعبارات "بنفسها" و"داخل نفسه" هي صور غريبة لكنها كأدوات بلاغية ليست غريبة على التفكير الشكلى الذى يرى الشعر كشئ مستقل. لقد حاول كريجر بأى ثمن أن يحفظ للشعر قوته المقدسة فى خلق الحضور الكامل. فالشعر على العكس من الكلام العادى حالة خاصة، لكنه أدرك أن هذه الفكرة التى اعتنقها النقد الجديد كانت وهماً. فالحضور الشعرى وهم بل خيال ضرورى وأسطورة دينية نافعة لزمن نزع الغموض.

وبعد أن سرنا هذا الشوط مع كريجر لا نملك إلا أن نلاحظ مدى اختلاف خطابه فى السبعينيات عن خطاب جيل النقد الجدد الشكليين الأوائل من الثلاثينيات والأربعينيات. فالمقالات التى كتبها بروكس وويليك فى الفترات المتأخرة لم تعكس التغير فى المصطلحات الذى نجده بوضوح عند كريجر. فهو الوحيد من بين النقاد الجدد الرئيسيين الذى واجه تحدى الخصوم بتبنى مصطلحاتهم لأغراضه. وربما كان ذلك خطئاً فى التكتيك وربما لم يكن لكنه على أى حال كان طريقة كريجر المميزة فى دعم القيم الشكلية فى بيئة معادية. وعندما شارك فى تأسيس كلية النقد والنظرية ذات التأثير الواسع عام ١٩٧٦ دعا متحدثين عن معظم المدارس النقدية الكبرى فى تلك الفترة وكانت استراتيجيته العامة هى الضم وليس الإقصاء. ولهذا آخرج لنا كريجر قاموساً اصطلاحياً خاصاً فى دفاعه عن النقد الجديد.

تمكن كريجر من خلال صور وأساليب مجازية رئيسية استعملها بإدراك وإنتظام أن يقيم عقائده ويبرر إيمانه وتحدث بصورة مباشرة ومفيدة عن أداة جوهرية فى اللغة بالذات: "وهكذا فهناك عدة مفارقات كبرى أجد أن تجاربنا الأدبية تشير إليها- مفارقات لا أرى أى من طرفيها يرضخ" (ح. و. ش،٢٠٤) وعلى سبيل المثال رأى كريجر أن القصيدة بفضل **المفارقة** هى موضوع جمالى وتجربة للقارئ فى آن واحد، وهى فى نفس الوقت لغة استعارية منقطعة وجزء متواصل من الخطاب، وهى مجال مستقل مغلق وأيضاً شبكة مفتوحة من العناصر اللغوية، وكما قال كريجر فهى:

كل من المعجزة اللفظية للهوية الإستعارية **وإدراكنا** أن هذه المعجزة تعتمد على إحساسنا باستحالتها مما يؤدى إلى معرفتنا بأنها مجرد **وهم** فينا، إننا فى آن واحد نتعلم الرؤية ونشك فى رؤيتنا عندما نرى اللغة الشعرية تفصل نفسها عن التدفق الاعتيادى للخطاب لتصبح موضوعاً متميزاً جديراً بالتعبد له ونراها فى نفس الوقت لغة تفكك نفسها ومسطحة تنضم إلى مسار الكتابة العادية (ح. و. ش،٢٠٤-٢٠٥)

إن الجانب الشكلى لهذا النظام من المفارقات نصب الأدب كموضوع ورؤية ومعجزة وهوية واستعارة- تستحق كلها التقديس. أما الجانب التفكيكى فيطرح الأدب كمعجزة مستحيلة ووهم يخلق نفسه ورؤية غير جديرة بالثقة ولغة مسطحة وكتابة عادية. لقد دبر كريجر الأمر من جانبيه وإن كان قد فضل علم الشعر المقدس عند

الشكلية واستمر يناصره تاركاً مهمة الإدماج والضم الاستراتيجي للصياغة "التفكيكية" وأراد أن يضم جانباً هذه المفارقات الشائكة "المستحيلة" معاً غير أن إيمانه ألح على وجود بدائل أفضل وأسوأ إذ فضل الإعجاز على الهرطقة ببقائه فى صف تراث النقد الجديد الذى اشتهر بإدانة الهرطقات ورفع راية الإهمان. **فالشعر هو الاستعارة** (والوهم).

وجد كريجر نفسه فى السبعينات فى وضع يشبه حالة رجل الدين الذى يحاول أن يشرح ويبرر سر التجسد للهراطقة. كان المضمون عنده مظهراً من مظاهر الشكل -المدلول فى الدال- مثلما الرب فى المسيح الإنسان. وتلتقى مجالات الإعجاز والمادة فى الصورة (الاستعارة). وارتكز كريجر بشدة على مفارقات متنوعة لكى يشرح هذه الفرضية الأساسية. وقد دافع عن المفارقة على العكس من بعض النقاد الجدد الأمريكيين الآخرين ليس فى القصائد المفردة وحدها بل فى كل نظرية الشعر. والمفارقة هى الأداة البلاغية الكبرى عند كريجر التى يستخدمها بفعالية كبيرة فى مقالاته النقدية ونظرياته الشعرية. وقد تحدث عنها بلهجة اعتذارية ليقول إن "المفارقة قد تحظى بقبول أقل فى الخطاب النقدى عنها فى الشعر لكنى أرد بأننى لا أستطيع أن أفعل أفضل من هذا ولا أقل منه. بما أرى أن الأدب يطلبه من الناقد." (ح. و. ش، ٢٠٣) سمح كريجر للمفارقة أن تهاجر من الخطاب الشعرى إلى الخطاب النقدى فشرح الأدب يتطلب مثل هذه المعالجة الأدبية. والمفارقة الأدبية تنتج مفارقة نقدية. وهكذا تتماس كل مملكة نصية مع الأخرى. ولم يكن هذا الطمس للفارق الجوهرى بين اللغة الشعرية واللغة النقدية "مقبولاً" عند ناقد شكلى لذا أدخل كريجر مفهوم "العدالة" ليدافع عن هذا المدخل إذ قال بأنه "مطلوب" منه استعارة مصادر الأدب ليكون عادلاً فى شرحه للأدب على الوجه الصحيح. ومهما فسر كريجر مفهومه عن المفارقة فهى أداته الرئيسية فى التفكير وتحدد نظريته الأدبية. وهكذا فالشعر استعارة ووهم معاً وهو مستقل ومفتوح فى آن وهو لغة خاصة ولغة عادية وهو موضوع جمالى وتجربة القارئ فى نفس الوقت. وهنا نجد أن بناءاً عاماً من المفارقات -ومن التناقض المنتظم- يمثل الأساس الذى يقوم عليه مشروع كامل فى نظرية الشعر والتأويل الشكلية.

وعلى الرغم من الحذر الذى التزم به كريجر إلا أنه ألح على الحضور والامتلاء اللفظى فى الشعر. ولكنه أيضاً خفف من هذه الدعاوى بإعلانه أنها أوهام وخيالات. وقد أعلن الضرورة والقيمة الاستراتيجية لكل تلك المفارقات. فالشعر خطاب مفتوح ومغلق والقصيدة تجربة وشئ. وضعت هذه المفارقات -الخيالات- وسيقت لكى تنقذ كلاً من الشعر والنقد الشكلى.

لقد أقام كريجر الذى ورث تركة أرنولد وواجه تحدى التفكيكية المعاصرة واعتنق النزعة الإنسانية دفاعاً مفصلاً عن الأدب والنقد الشكلى مستخدماً المادة الغنية للتراث

الغربى. وقليل هم النقاد الجدد الشكليون الذين اتسموا بالمعرفة الواسعة والانتقائية التى اتسم بها كريجر وهو يبنى نظاما معقدا و"متماسكاً". ولكن لم يقم أى ناقد أمريكى عمداً بتأسيس نظرية جمالية بأكملها على قاعدة من التناقضات جرى تحويلها إلى نظام.

ظلت القصيدة عند كريجر أصل ومحور النشاط النقدى. وإذا كان النقد فى الماضى فناً ثانوياً فإنه فى عصر الفضاء وصل أحياناً إلى التهديد بأن يحل نصه هو محل العمل الشعرى الأساسى. ويرى كريجر أن هذا "اللعب" ذا القوة الطاردة وهذا "النقد" لا يجب أن يحل محل القصيدة. (٢٦) فلابد أن تخفف لغة الأدب وهى أسمى من الخطاب النقدى من كبرياء وغرور أى علم للتأويل يسعى للهيمنة على القصائد. وناشد كريجر وهو يقوم بدور الواعظ الأخلاقى النقاد أن يظلوا خداماً أوفياء للنص الشعرى.

يعتقد كريجر كغيره من النقاد الجدد أن العمل الأدبى يشكل وينظم التجربة. فالعمل شئ مصنوع خاص يمتلك أشكالاً قوية من الاكتمال الجمالى والمعرفى المتعلق. وتسمو هذه الملامح الخاصة بالشعر وتمنحه مكانة تختلف عن وضع أنماط الخطاب الأخرى وتعلو عليها. ويُظهر العمل الأدبى فى سعيه الأساسى والمميز نحو الاكتمال المغلق تماسكاً وغرضية داخلية تفصله كيفاً عن اللغة العادية وتبرز مكانته كموضوع مقدس، وعلى الرغم من الروابط التى تصل القصيدة بمؤلف وجماعة من القراء وتراث ثقافى ولغة تاريخية إلا إنها تحافظ على تماسكها الجوهرى وتتأبى على الذوبان أو التآكل بفعل أية قوة أو كيان خارجى تفتيتى كهذه. لقد أكد كريجر طيلة السبعينات هذه الأساسيات للعقيدة الشكلية ولا سيما فى محاضرته عام ١٩٧٩ بعنوان **الفنون على محك الصدق.**

إن الهجمات المتصاعدة على أركان الإيمان عند النقد الجديد من جانب نقاد استجابة القارئ والسيميوطيقيين (نقاد علم الإشارات) والماركسيين والتفكيكيين على وجه الخصوص هددت ولكنها لم تدمر التماسك الكافى فى تلك المصنوعات الأدبية المقدسة التى يقدرها كريجر عالياً. لقد كان تقديس الفن وهو السمة القديمة لكل المذاهب الشكلية حياً عند كريجر الذى استمر على التزامه الراسخ بالإيمان القديم على الرغم من تنازلاته ومفارقاته بل وبسببها. وفى نهاية المطاف ليست لهذا الإيمان علاقة "بالحقيقة" بل أضفى عليه وضع "الخيال الضرورى" وترمى هذه الاستراتيجية الحداثية المستمدة من فكر والاس ستيفنز إلى مواجهة التفكيكات والانهيارات التى ظهرت فى الحقبة ما بعد الحداثية.

ويحتوى نظام كريجر على نمط مضمر من الأفكار الثقافية والاجتماعية يظهر أحياناً على السطح. فالقصيدة عنده "موضوع نخبوى." ودور الناقد هو قراءة وشرح وتقييم هذه الأعمال للثقافة. وتسوى جماعة النقاد، التى يشترك أفرادها فى احترام

استقرار وتماسك كل نص، خلافاتها بالإحالة إلى العمل وباستخدام القراءة المدققة. وبهذه الطريقة يمر التراث الأدبى العظيم بتغير مستمر ويحفظ فى الحاضر لأجل المستقبل. ولا يمكن للتراث أن يستمر وأن تتواصل الثقافة الراقية إلا بالانضباط. وقد تزايدت غيرة وإلحاح كريجر فى الستينيات دفاعاً عن التراث العظيم وعن معتقداته الشكلية عندما أدرك أن هذا النظام ينهار.

والقراءة المدققة للنصوص الأدبية عند كريجر نشاط مرتبط يقوم على مجموعة من المعتقدات. فهو عندما يقرأ "يعثر" على التماسك والغرضية الداخلية- الشكل والاكتمال المغلق. ويسمو اكتمال وحضور الكلمة الشعرية بها إلى مكان خاص مقدس. ويصبح القارئ عابداً والنص فى العصر الحديث الفارغ من الإله يقوم بدور التجربة الدينية من نوع ما. واللغة الشعرية تجسد ثراء ووعود أرقى ما نفس الإنسان النبيلة والمقدسة. والكلمة ذات المركز تتحدث لنا. وهذا النظام بأسره -وبما يحتويه من مجموعة البروتوكولات الشكلية يواصل أسلوب النقد الجديد فى القراءة والتفسير، وقد حث كريجر على الالتزام بالانضباط والاعتدال لأن النقاد يسيئون قراءة القصائد أحياناً بسبب مصالحهم التراثية أو رغبتهم الكامنة فى الهيمنة على النصوص. كما هاجم الاسترسال مع هوى النفس، لقد ظهر كريجر فى أيام النقد الجديد الأخيرة كرجل ذى عقيدة متنسك ومحافظ يقع تحت الحصار وآخر كبار النقاد الجدد.

شكلية النقد الجديد فى شرق أوربا وأمريكا

فى نفس الوقت الذى تشكل النقد الجديد فى إنجلترا وأمريكا فيه أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت حركة موازية تتطور فى شرق أوربا. ومن شأن فحص هذه المدارس والتركيز على أوجه الشبه والاختلاف ذات المغزى أن يعطينا فرصة لتوضيح الخصائص والممارسات المميزة لشكلية النقد الجديد الأمريكى. ويعالج هذا الفحص الالتقاء وليس التأثير التاريخى لأن كلاً من الشكليين الأوربيين الشرقيين والنقاد الجدد لم يكونوا على معرفة بمشروعات الطرف الآخر إلا فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات -وهو الوقت الذى اكتمل فيه تكوين النقد الجديد وانتهت نشاطات الشكلية الأوربية الشرقية.

تكونت الحركة الشكلية الروسية من مجموعتين: حلقة موسكو اللغوية التى نشطت من ١٩١٥ إلى ١٩٢٠ وجمعية بطرسبرج لدراسة اللغة الشعرية (والتى أسميت بجماعة أوبوياز) ونشطت من ١٩١٦ إلى ١٩٣٠. كان أبرز أعضاء مجموعة موسكو رومان جاكوبسون وأوسيب بريك وبوريس توماشيفكى أما كبار أفراد جمعية بطرسبرج فكانوا فيكتور شكلوفسكى وبوريس إيخنباوم وليوجاكوبنسكسى ويورى تنيانوف. وقد حُلت مجموعة موسكو عقب رحيل جاكوبسون إلى براغ عام ١٩٢٠ التى بقى فيها

عقدين قام فيهما بدور رائد فى حلقة براغ اللغوية المهمة التى عملت من أواخر العشرينات على مواصلة الأعمال المبكرة للشكليين الروس. وشملت هذه الحلقة المنظرين يان موكاروفسكى ون. س تروبتزكوى ورينيه ويليك. وتوقفت مجموعة بطرسبرج عن العمل عام ١٩٣٠ كما توقفت حلقة براغ بعد ذلك التاريخ بعقدين حيث سقطت كلاهما تحت ضغوط الماركسية السوفيتية العقائدية.

اشتهرت أعمال المجموعات السلافية فى أمريكا من خلال كتاب ويليك ووارين **نظرية الأدب** (الفصلين الثالث عشر والسادس عشر) الذى نشر عام ١٩٤٩ وكتاب فيكتور إيرليش العمدة **الشكلية الروسية: التاريخ والمذهب** وأخرجته مطابع جامعة ييل عام ١٩٥٥. لكن النصوص النموذجية للشكليين السلاف لم تكن متاحة بالترجمة إلا فى الستينات والسبعينيات. ومن الواضح أنه بينما كان النقد الجديد والشكلية الأوربية الشرقية يتشكلان بين الحربين العالميتين لم تكد المدرسة منهما تعرف الكثير عن المدرسة الأخرى.

إن ما اشترك فيه الشكليون الروس مع النقاد الجدد الأمريكيين هو مذهب نقدى يتوجه للغة ويركز على الفحص الدقيق للمصنوعات اللفظية المستقلة التى يرون فيها أنماطاً موحدة وذات بناء عالى الإحكام من اللغة الشعرية الإعجازية. هاجمت كلتا المجموعتين الدراسات الأدبية الأكاديمية ولا سيما النقد البيوغرافى والدراسات التاريخية والتقييم الانطباعى. وقد استبعدتا الداخل الخارجية لدراسة الأدب لصالح مناهج التحليل المستغرقة، وانشغلت كلتا المجموعتان، رسمياً وغير رسمياً، بإعادة تقييم الأنساق المعتبرة للأعمال العظيمة باستخدام معايير أدبية لمسح الأعمال الثقافية والتراثية الماضية. وقد استمد الشكليون الروس والنقاد الجدد فرضياتهم الكبرى من المثالية الكانتية كما تمثلت فى **نقد الحكم** (١٧٩٠) مما جعلهم مستهدفين منذ وقت مبكر لهجمات النقاد الماركسيين الملتزمين بافتراضات فلسفية مادية وتاريخية.

واختلف النقاد الجدد عن الشكليين الروس فى نواح مهمة، فعلى العكس من الاتجاه المحافظ التقليدى والروح الدينية التى سادت المجموعة الأمريكية ظهر اتجاه جمالى عند الشكلية الروسية لا ينبنى على أية رؤية دينية موحدة. ولا نجد فى الشكلية الروسية ما يشابه فلسفة التاريخ عند النقاد الجدد التى تتأسس على نظرة مأساوية لضياع المجتمع العضوى من البشر وتفكك الإحساس. وقد كرس معظم نقاد موسكو وبطرسبرج أنفسهم منذ وقت مبكر إلى برنامج وضعى جديد لنظرية وصفية للشعر تقوم على الإيمان بالمنهجية العلمية وعلم الأدب. وعلى العكس كره النقد الأمريكيون العلم عموماً ومضوا من الوصف إلى التفسير والتقييم. وكانت النتيجة أن الشكليين من النقاد الجدد اشتغلوا فى الأعم بالنقد التطبيقى والحكمى للأعمال المفردة بينما قام نظراؤهم الروس بمشروعات كبيرة النطاق نسبياً فى علم الشعر النظرى وتجنبوا فى

الغالب التفسير والتقييم المعلن. ومن هذه الناحية كان النقاد الجدد يواصلون التراث الغربي في "الجمالية الإنسانية" بينما راد الشكليون الروس البنيوية العلمية– التى أنضجتها فيما بعد حركة براغ، وبالأساس فقد تزايد انشغال الأمريكيين بالبعد المعرفي للأدب بينما تناقص اهتمام الروس به. ويعني هذا البعد أن الفن ينقل نوعاً خاصاً من المعرفة غير العلمية التى لا يمكن تلخيصها، ولم يتخل النقاد الجدد أبداً بالكامل عن "المعنى" فى النقد بينما لجأ الشكليون الروس كثيراً إلى البحث "الخالى من التفسير" وقد توجه الكثير من إهتمام الروس فى السنوات المبكرة إلى تحليل التلحين الشعرى بأدوات الوزن والقافية والمؤثرات الصوتية–مستخدمين وسائل علم اللغة لكشف القوانين الصوتية لموسيقى الشعر. وبعد ذلك اهتموا بدراسة الأنواع الأدبية ولا سيما الأشكال النثرية. وفى ا لمقابل كان إهتمام النقاد الجدد بالتلحين الشعرى والأنواع الأدبية والأشكال النثرية قليلاً وغير منتظم. وبيما درس النقاد الجدد التقاء العناصر فى البناء النصى فحص الشكليون الروس انحراف هذه العناصر على أرضية المعايير الأدبية. لقد التزم النقاد الجدد الشكليون بالبناء الموحد والإحساس الموحد

كمعايير للكمال الشعرى بينما لم يكن لهذه القيم أو للنقد الذى يصدر الأحكام كبير دور عند الشكليين الروس.(٢٧)

وكان النقد الجديد كمدرسة أقل تماسكاً بكثير من المجموعات الأوربية الشرقية ولم تتح الفرصة للروس والتشيك كى يتطوروا لأنهم أجبروا على التفرق ولعل عدم التطور هذا يفسر جزئياً السبب فى تماسكهم النسبى. ومن المفارقة أن النهاية السابقة لأوانها للشكليين السلاف جعلتهم يظهرون كرواد غرباء عندما بدأت أعمالهم تقرأ وتنتشر فى فرنسا وألمانيا وإنجلترا وأمريكا فى الستينيات. أما النقاد الجدد فعلى الرغم من أنهم أثروا تأثيراً عميقاً فى البنيوية والسيميوطيقا فى تلك الفترة فقد هوجموا من كل الجوانب بسبب العديد من الأخطاء وأوجه القصور.

بعد الحرب العالمية الأولى بقليل بدأ أى. أ. ريتشاردز فى إنجلترا ورومان جاكوبسون فى روسيا يميزان بين وظائف اللغة المختلفة بشكل منهجي وعلمي. وسرعان ما اتجه النقاد الجدد والشكليون السلاف على حد سواء إلى استخدام الفارق بين اللغة العملية واللغة الشعرية على نطاق واسع. وذهب ريتشاردز إلى أن لغة الشعر تنحو إلى المقولات غير الحقيقية وغير الإحالية (الإشارية) مما يعنى أنها تبعد عن أى تطابق حرفى مع الواقع، أما جاكوبسون فيرى أن علم الدراسات الأدبية بحاجة إلى أن يكرس نفسه لا للأدب فى حد ذاته بل للخصائص اللغوية الشكلية التى تميز الأدب عن أنواع الخطاب الأخرى: وموضوع البحث الأساسى هنا هو "الأدبية" (الخصيصة التى تجعل من الأدب أدباً– المترجم) وهى وظيفة خاصة للغة وليست جوهراً لها، وأدت ثنائية اللغة العادية واللغة الشعرية إلى تركيز البحث الشكلى على الأمور الداخلية فى

الأعمال الأدبية وتجنب البحث فى العوامل الخارجية. وهكذا حل **البناء النصى** محل التطابق فى المحاكاه كأساس للتحليل الأدبى.

جاء أول هجوم ملحوظ على الشكلية فى الفصل الخامس من كتاب ليون تروتسكى **الأدب والثورة** (١٩٢٤). واشتكى تروتسكى الماركسى من مناهج ونظريات الشكلية الروسية التى وصفها "بالسطحية والدنيية والجنونية والطبقية والرجعية والطفولية والخرافية." وفى نفس الوقت أكد على أن التحليل الشكلى "ضرورى ونافع وأساسى" وإن كان "جزئياً وغير كاف" وبينما قبل تروتسكى بالاستقلال النسبى للأدب أصر على طبيعته المادية. "إنه ليس عنصراً بلا جسد يتغذى على نفسه بل وظيفة للإنسان الإجتماعى ترتبط بحياته وبيئته ارتباطاً لا انفصام له: " (٢٨) وناقش تروتسكى كل أخطاء الشكلية من فصل ما هو شعرى عما هو عملى وفصل الأدب عن الحياة الاجتماعية وفصل الفن عن التاريخ والقصيدة عن القارئ والكلمات عن الأفعال ورأى أنها تسلب الحيوية والقوام من الأرضيات المادية للعمل الخيالى وتنكر وظيفته النفعية وتعلى من شأن "الفن" (البحت). وتتوجه كشئ غير نافع ومحنط. فمهما كان الخلق الفنى غير حقيقى ومغرقاً فى الخيال –ومهما بلغ "انحرافه عن الحقيقة وتغييره وتحويله لها" (١٧٥)– فإن مادته مستمدة دائماً من الحقيقة الاجتماعية وهيكلها الطبقى. وفى نهاية المطاف اتهم تروتسكى الشكليين الروس بالمثالية الفلسفية. "تمثل المدرسة الشكلية مثالية مجهضة تنطبق على مسائل الفن. ويبدى الشكليون نزعة دينية آخذة فى النضج السريع. وهم أتباع للقديس يوحنا يؤمنون أنه فى البدء كانت الكلمة لكننا نؤمن أنه فى البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمة بعده.... (١٨٣).

ومثلما تعرض النقاد الجدد لإطلاق النار عليهم مبكراً من الماركسيين الأمريكيين فى ذلك الوقت تعرض الشكليون الروس إلى انتقادات وهجمات المتطرفين الماركسيين السوفييت بدءاً من تروتسكى فى أوائل العشرينييات ثم من مدرسة باختين فى أواخر العشرينات. وكانت الدائرة الضيقة لهذه المدرسة المنافسة الواقعة بالقرب من لينتجراد تضم ميخائيل باختين وبافليف ميدفيديف وفالنتين فولوشينوف، وقد تواصل الانتقاد الماركسى الذى بدأه تروتسكى وإن كان بصورة أكثر صرامة منهجية وبصيرة فى الكتاب الذى ألفه ميدفيديف وباختين بعنوان **المنهج الشكلى فى الدرس الأدبى: مقدمة نقدية لعلم الشعر الاجتماعى.** (١٩٢٨). ويشتكى ميدفيديف وباختين مثلما يفعل تروتسكى من أن الشكليين فى مفهومهم ومعالجتهم للعمل الأدبى لا يكتفون بفصل الأدب عن ذاتية القارئ والشاعر بل "يغربونه عن سائر البيئة الأيديولوجية وعن التفاعل الاجتماعى الموضوعى. ويعزل العمل عن كل من الادراك الاجتماعى الحقيقى وكل العالم الأيديولوجى." (٢٩) ويضاعف من فصل العمل الفنى عن القاعدة الاجتماعية–

الاقتصادية أنه يعزل عن البنية الفوقية الثقافية (العالم الأيديولوجى)- عن السياسة والقانون والفلسفة والدين والعلم والأخلاق. وبعد تجريدها الثنائى من المعنى تصبح القصيدة شكلاً خاوياً فى فراغ أيديولوجى. "إن خوف الشكليين من المعنى فى الفن أدى بهم إلى اختزال العمل الشعرى إلى سطحه الخارجى الهامشى مما أفقده عمقه وأبعاده الثلاثيه وامتلاءه." (١١٨).

غير أن ما ميز هذا الانتقاد للشكلية الروسية من جانب مدرسة باختين كان فى نهاية المطاف تحليله المرتكز على اللغة. فقد اعترض هؤلاء الماركسيون على الوظيفة غير الإحالية والمنغلقة التى خصصها الشكليون للغة الأدبية. وهم يرون أن العبارات -حتى ولو تكونت من كلمة واحدة- أفعال إجتماعية على العكس من العمليات والأشياء الطبيعية. وحسب هذا التفكير الماركسى فإن "كل عبارة محسوسة هى فعل إجتماعى. وهى أيضاً جزء من الواقع الاجتماعى فى نفس الوقت الذى تكون فيه تركيباً مادياً فردياً وتركيباً نطقياً صوتياً مرئياً." (١٢٥). واللغة البشرية اتصالية حوارية فى طبيعتها كما أن فعل أو أداء اللغة يقع دائماً فى ظروف معينة وتحت أحوال معينة بحكم أنه مشتبك فى بيئة تاريخية اجتماعية. واللغة أمر لغوى واجتماعى فى آن- ترتبط بالصوتيات المجردة والواقع الاجتماعى. وسياق كل عبارة سواء أكانت شعرية أم غير ذلك هو التفاعل الاجتماعى. والمعنى كوظيفة للكلام أمر محتوم لا يمكن الهروب منه. "يستحيل أن تفهم العبارة المحسوسة بدون أن نعود أنفسنا على قيمها وبدون أن نفهم توجه تقييمها فى البيئة الأيديولوجية" (١٢١). إن العبارات تنتج المعنى الذى لا يمكن فك شفرته إلا فى إطار السياق الثقافى. وقد تمكنت مدرسة باختين من خلال نظريتها عن اللغة بما فى ذلك اعتبار أن اللغة الشعرية حوارية من إنشاء نقد للشكلية الروسية ليس فقط على أساس نظريتها السيئة عن اللغة ولكن أيضاً على أساس مدخلها التأويلى المعيب. والتحليل العلمى للتلحين غير كاف إذ يترك "المعنى" دون أن يفك شفرته فى كامل معناها الإجتماعى- التاريخى والأيديولوجى وليس فقط المعنى المعجمى.

وأدى ميل النظرية الشكلية عند الروس والنقاد الجدد للنظر للنص الأدبى كعمل فنى مستقل يصاغ من اللغة الشعرية إلى "شذوذ" فى معالجة اللغة. إذ غالباً ما تجاهل الشكليون الروس قيمة "المعنى" أو أنكروها. أما "المعنى" عند النقاد الجدد فهو كيان يستعصى على الفهم (تجربة أو إدراك لا يمكن تلخيصه): ويتألف "المعنى" من عنقود من المفارقات غير القابلة للحل أو التوترات المتوازنة غير المحددة. ويحكم النقاد على العمل الذى لا تبدو فيه هذه الخصائص بأنه معيب. وعندما شعر كريجر بخطر موت المعنى على يد التفكيكية اتبع خط تراث النقد الجديد ومسار النزعة الإنسانية مسارعاً إلى إنقاذه- حتى ولو بهيئة خاصة متناقضة تهدم نفسها. قد جاهد النقاد الجدد دائماً

على العكس من الشكليين الروس للحفاظ على نظرية حول "المعنى" ومقاومة أية مشروعات وضعية لإنشاء علم للشعر وضعى محض.

ومن المفارقة أن النقاد الجدد اشتركوا مع الماركسيين الروس فى نظرة للغة كخطاب منطوق موجه إلى قارئ وإن لم يقولوا ذلك بجرأة كما لم يعترفوا برفعهم القارئ إلى مكانة مثالية. والمفارقة الأكبر أن الشكليين الروس الذين درسوا الأدوات الصوتية بشمول فاق أى مدرسة سابقة لم يعاملوا اللغة على أنها منطوقة لجمهور من السامعين حيث نحت نظريتهم للشعر أن تكون كتابية أكثر منها شفاهية. وقد أنتج الشكليون الروس والنقاد الجدد الأمريكيون والماركسيون الباختينيون تصورات مختلفة عن نظرية الشعر وعلم التفسير نتيجة لمفاهيمهم المختلفة عن اللغة. وكشف الماركسيون الروس الأوائل بقوة فى محاولاتهم إدماج الشكلية فى عملهم عن الدور الجوهرى لنظرية اللغة فى تطور الدراسات الأدبية. وبهذا التطور نستطيع أن نزيد توضيح الطبيعة المميزة لشكلية النقد الجديد.

أعلن كليانث بروكس فى مقابلة عام ١٩٧٥ أن "أحداً لا يهتم حقيقة بالشكلية الفارغة. فالكلمات تنفتح على عالم بأسره من العواطف والأفكار والأفعال. لذا فترتيب الكلمات هو انعكاس خاص لثراء الإنسانية نفسها والكلمات ليست مجرد إرتجالات صوتية بل لها معنى." ويضيف بعدها مباشرة أن "اللغة ناتج المجتمع ولها كالمجتمع تاريخها الخاص، وتشير كلمات العمل الأدبى باستمرار إلى الإنسان الذى اختارها ونظمها... ولا يمكن تطهير 'المنتج اللفظى (من المعانى الإنسانية). [٣٠] وهناك حركة مزدوجة فى هذا الكلام. فمن ناحية حافظ بروكس على موقف كلاسيكى للنقد الجديد: تشكل الكلمات المنظمة للشعر انعكاساً خاصاً للحياة، والمنتج اللفظى مصنوع من اللغة -التى لها تاريخها الخاص، وباختصار، فمهما كانت اللغة الشعرية متجذرة فى الواقع الإجتماعى تبقى مع ذلك منفصلة وخاصة. ومن الناحية الأخرى افترض بروكس موقفاً يقوم على "الانعكاسية" أو المحاكاة: فكلمات القصيدة ليست فارغة وليست مجرد أصوات. واللغة الشعرية ناتجة عن العالم الاجتماعى وتفتح نفسها على الإنسانية وبها معنى. ولم يكن ذلك الموقف ليرضى جاكوبسون ولا باختين إذ هو وسط بين طرفى الشكلية "المحضة" وعلم الشعر الاجتماعى الماركسى.

أصر بروكس فى مناقشته "للمعنى" على أن الأدب يقدم معرفة خاصة ليست تاريخية ولا علمية بل تقوم على التجربة، وهذه المعرفة "المحسوسة والدرامية والكشفية" تبث "التحضر" وإن كانت لا يمكن نقلها أو تلخيصها (٤٦-٥٨).

وإذا نظرنا إلى كينيث برك أو إيفور وينترز بدلاً من بروكس وكريجر فسنجد ابتعاداً عن الخط الوسطى العام للنقد الجديد الأمريكى بإتجاه علم للشعر ثقافى التوجه

تحتفظ فيه اللغة بقواها البلاغية العملية ويكتسب فيه المعنى التحدد ويجرى تشجيع النقد الخارجي والقراء فيه "حقيقيون" وليسوا "مثاليين" وقد أعلن وينترز **فى دفاع عن العقل** (١٩٤٧):

إننى أعتقد أن عمل الأدب يقارب الإدراك الحقيقى لنوع خاص من الحقيقة الموضوعية ونقلها... والقصيدة مقولة بالكلمات حول تجربة إنسانية ..وهى تكون جيدة بقدر ما تعبر عن مقولة عقلية يمكن طرح الحجج دفاعاً عنها. وهى فى نفس الوقت تنقل العاطفة التي لابد أن يحركها الفهم العقلى للمقولة. [٣١]

ويقول وينترز عن الإيقاع والشكل إن "تلك الجوانب من القصيدة تكون كفئه بقدر ما يخضعها الشاعر للغرض الكلى للقصيدة." (١٢) وقد أدى التركيز على الوظيفة الاتصالية للغة الشعرية وتخفيف التركيز عن الأدوات الأدبية إلى أن يبتعد وينترز عن الفكرة الشكلية الصوفية عن المعنى باتجاه مفهوم عقلى للمعنى كحقيقة موضوعية حول التجربة الإنسانية. ونتيجة لهذا كان هناك مكان فى نظرية التأويل عند وينترز كما هى الحال عند برك للنفع الاجتماعى للأدب، فالأدب له إمكانية الحديث لجمهور عريض وليس لنخبة جمالية.

وقد اشتكى چفرى هارتمان فى كتابه **النقد فى البرية** (١٩٨٠) من نظرية المعنى التى روجها النقد الجديد. فالمعنى عند النقاد الجدد ليس سياسياً ولا علمياً ولا تاريخياً ولا فلسفياً ولا بيوغرافياً ولا اجتماعياً بل هو **المعنى**. "لقد ابتلينا بهذا اللاشئ منذ ذلك الحين حيث ظل قيداً دينياً غير معترف به. وكانت غاية الدراسات الأدبية وفق هذا التصور ليست هى المعرفة بل حالة من الرضا الروحى." وأدى ذلك كله إلى "إفراغ المشروع الأدبى-النقدى من مضمونه." [٣٢] ويتبدى النقد الجديد فى منظور هارتمان كنوع من الاتجاه الزهدى الصارم المترهبن يقدم معرفة سلبية أشبه بحالة الوصول الروحى. وهو يتسم بالتعقيد والإنكار والخواء. وقد تركز البعد اللاهوتى للنقد الجديد في تأويليته الصوفية ونظريته التجسدية عن الشعر والتى ميزته عن مشروع الشكلية السلافية الهادف إلى إنشاء شعر علمى وعلم تحليل بنيوى. ومع صعود البنيوية والسيميوطيقا فى الستينيات وصلت الشكلية الأوربية الشرقية إلى أوج نفوذها بينما تحولت شكلية النقد الجديد إلى كبش فداء يتهم بإفقار الدراسات الأدبية. فقد النقد الجديد تأثيره مع طليعة المنظرين الأدبيين فى الستينيات وما بعدها لأنه لم يقدم اسهاماً ذا وزن فى النقد العلمى أو النقد الإجتماعى أو النقد التأويلى بمعنى الكلمة.

الفصل الثالث
مدرسة شيكاغو

الأسس التعليمية ونشأة النظرية

كان كتاب **النقد والنقاد: القدماء والمعاصرون** (١٩٥٢) النص الأساسي أو "المانفيستو" لمدرسة شيكاغو. وهو كتاب علمي طويل يتألف من عشرين مقالة، كتبها أعضاء المدرسة الستة-خمس مقالات كتبها ريتشارد ماكيون وخمسة بقلم ألدر أولسون وأربعة من ر. س. كرين ومقالتين لكل من و. ر. كيست ونورمان ماكلين وبرنارد واينبرج. وانقسمت المقالات إلى ثلاث مجموعات تركز أولاً على أوجه القصور في النقد المعاصر ولا سيما النقد الجديد وثانياً على الطابع التعددى والتأثير المتواصل لنظريات الأدب والنقد الماضية من أرسطو إلى صمويل جونسون وثالثاً على المبادئ الفلسفية (أوالجمالية) والمنهجية اللازمة لنشوء نقد حديث ونظرية للشعر يتسمان بالكفاءة. وقد قُدمت مدرسة شيكاغو منذ بدايتها كرد فعل للنقد الجديد وكشكلية بديلة لأن مجموعة المقالات أفتتحت بانتقادات مركزة لكل من أى. أ. ريتشاردز ووليام إيمبسون وكليانث بروكس وغيرهم من النقاد الجدد ولأن المجموعة دعت إلى شكلية معدلة وموسعة. ولم يكن للمدرسة سوى تأثير محدود نسبياً خارج جامعة شيكاغو فى الخمسينيات وما بعدها لأن الأمة كانت منبهرة بشكلية النقد الجديد.

كتب ر. س. كرين، جامع **النقد والنقاد** مقدمة طرح فيها برنامج المدرسة. ومن ذلك الحين أشير له كالمتحدث الرئيسى بلسان نقاد شيكاغو. ونشر كرين فى عام ١٩٥٣ كتابه **لغات النقد وبناء الشعر** وهو مجموعة من المحاضرات ألقاها فى جامعة تورونتو عام صدور المجلد المشترك. وقد طور فى هذا الكتاب بالتفصيل المفاهيم الأساسية التى رسم ملامحها العامة فى مقدمة النص الجماعى. ونعرف من كرين أن هذه المجموعة من النقاد عملت معاً فى شيكاغو لعقدين من الزمان بعد أن إلتقوا لأول مرة فى الثلاثينيات ليتباحثوا فى شئون المناهج والإصلاحات التعليمية. وقد وصف ريتشارد ماكيون بعد نصف قرن تفاصيل هذه المشروعات التعليمية المبكرة للمدرسة وأكد صحتها فى مذكرة قصيرة عنوانها "النقد والفنون الحرة: مدرسة شيكاغو للنقد" (١٩٨٢). ومما له مغزى أن مقالات المدرسة المجموعة وكتاب كرين وإن نشرا فى أوائل الخمسينيات قدما عملاً جرى فى الثلاثينيات والأربعينيات (فى وقت معاصر تقريباً مع النقد الجديد الأمريكى) وعملاً أجرى فى سياق الإصلاح التعليمى.

أخذت الدراسات الإنسانية فى الثلاثينيات تفقد نفوذها بسرعة لصالح العلوم والعلوم الإجتماعية. وكان لابد من عمل شئ. ونوقشت فى جامعة شيكاغو كما فى

غيرها برامج للتجديد. وبدأ الجهد بإعادة فحص واسعة النطاق لفرضيات وإجراءات الدراسات الإنسانية التى كانت تفتقر باطراد للفاعلية والمكانة وتسودها حالة من الفوضى كما تميل إلى تقليد العلوم. وفى النهاية حدث تنسيق بين الدراسات الإنسانية فى جامعة شيكاغو وصُمم منهج شامل للطلبة يحدد أربعة مجالات متضافرة لتعليم الإنسانيات وفق خطة جديدة وهى (١) اللغويات (وفق مفهوم واسع للغاية)، (٢) تحليل الأفكار والمناهج، (٣) الدراسة المقارنة للفن والأدب، (٤) دراسة تاريخ الثقافة. وقام أكاديميون من ثلاثة عشر قسماً بتصميم وتدريس هذه المجمعات متعددة العلوم وكان من بين المفكرين الذين أعادوا صياغة المناهج ونظام التدريس فى المجالات المختلفة نقاد شيكاغو الستة الممثلون فى كتاب **النقد والنقاد**. فقد عمل ريتشارد ماكيون مثلاً وهو فى الأصل عضو فى قسم اللغة اليونانية ثم عضو فى قسم الفلسفة على وضع برنامج الأفكار والمناهج وبرنامج تاريخ الثقافة. وتعاون كرين وماكيون لعدة سنوات فى تدريس منهج حول تاريخ النقد. ووجدت روابط عديدة كتلك بين الأعضاء الآخرين فى هذه المجموعة. وهكذا كان السياق الذى تشكلت فيه مدرسة شيكاغو هو الأزمة التى حاقت بمكانة ووظيفة العلوم الإنسانية ومجموعة البرامج التى وضعت لإصلاح وإعادة إحياء تعليم الإنسانيات. وقد لاحظ ماكيون بعد ذلك بسنوات طويلة أن "مدرسة شيكاغو للنقد بدأت وتطورت فى سياق تلك التغيرات فى برامج الكليات وأقسام الإنسانيات." (١)

وبينما أكد نقاد شيكاغو على "الأهمية المتساوية للغويات والفيلوجيا والتحليل الفلسفى للأفكار والتاريخ" فإنهم لم يركزوا فى المجموعة التى أصدرتها جماعتهم على " مكانة النقد بين الفنون الإنسانية الأخرى ولكن على حالته الداخلية الراهنة" كما أقر كرين فى مقدمته **النقد والنقاد**. (٢) وهذا اهتمام قديم يعود إلى مقالة كرين المشهورة "الدرس الأدبى والنقد المعاصر" التى نشرها المجلس القومى لمعلمى اللغة الإنجليزية فى **المجلة الإنجليزية** (الطبعة الجامعية) خلال عام ١٩٣٤. وقد ناقش كرين فى هذه المقالة المبكرة التى عبر فيها عن موقفه من قضية ما إذا يجب على الأقسام الإنجليزية فى الجامعات أن تكون مراكز لدراسة تاريخ الأدب أم لدراسة نقد الأدب. وهو يخلص إلى أن اتخاذ القرار فى هذه المسألة يؤثر على المناهج فى تلك الأقسام وعلى الامتحانات والرسائل والتعيينات والأبحاث. ويُصور الوضع الداخلى لعلم الدراسات الأدبية بأنه يمر بأزمة. وقد أصبحت هذه النتائج المبكرة مهمة لمستقبل مشروع مدرسة شيكاغو عندما صيغت فيما بعد فى أطر مؤسسية وتعليمية:

إننى أؤكد أن التاريخ الأدبى أمر طيب ، ولا شك أن إحدى مهامنا هى حفظ قيمه فى العالم الأكاديمى فى المستقبل، إلا أن أهميته كوصف للنقد أقل كثيراً مما ظن البعض. ومع ذلك فقد ينساق البعض بسهولة فى إحتقار الخدمات الحقيقية التى يمكن

أن يقدمها لمفسر الأعمال الأدبية حتي وإن كانت خدمات متواضعة وسلبية الطابع غالباً من نواح عديدة. (٣)

اتخذ كرين موقفه ضد المؤرخين ومع النقاد فى المعركة التى أخذت حدتها تتصاعد خلال الثلاثينيات والأربعينيات بين مؤرخى الأدب الأكبر سناً ونقاد الأدب الأصغر. وكان قبل ذلك مرتبطاً بالبحث فى "تاريخ الأفكار". لكنه هنا يرى أن التاريخ الأدبى وصيف متواضع بولغ فى أهميته ويتسم إسهامه فى معظمه بالطابع السلبى. ويجب على طلاب الأدب ودارسيه أن يدرسوا الأدب نفسه فى المقام الأول لا أن يقرأوا عنه.ودعا كرين لإصلاح الدراسات الأدبية وأقسام اللغة الإنجليزية لأن المطلوب فى قلب الدرس الجديد هو النقد الأدبى وليس التاريخ الأدبى.

وكان التاريخ الأدبى والنقد الأدبى هما الاهتمامان الرئيسيان لأقسام الأدب فى الجامعات الأمريكية فى الثلاثينات. واتخذ النقد مكانة ثانوية للتاريخ فى المناهج والمحاضرات والامتحانات والرسائل والتعيينات والترقيات والأبحاث والمنشورات. وركز مؤرخو الأدب عموماً على تفاصيل السير (البيوغرافيا) وعلى نشوء "الأنواع" الأدبية وأصولها وعلى الخلفيات الإجتماعية للفترات الأدبية وتحقيق النصوص والتفاصيل البيليوغرافية والمعجمية وعلى المناهج السليمة للبحث التاريخى. وقد عنوا عناية كبيرة بالوثائق التاريخية بينما قل إهتمامهم نسبياً بالنصوص الشعرية. أما نقاد الأدب فقد انشغلوا بالحديث المستند إلى الحجة حول الأعمال الأدبية نفسها وبشروح مدققة للنصوص كأعمال جمالية. وقد إقترح كرين فى خاتمة مقاله نوعين من الإصلاح للدراسات الأدبية يتوجهان لكل مستويات التعليم الجامعى:

يشمل النوع الأول عملاً منهجياً ينصب على نظرية الفنون الجميلة عموماً ونظرية الفن الأدبى على وجه الخصوص. ومن المفيد للغاية أن يكون هذا الجهد منظماً وتقوم به أقسام الإنسانيات ككل وليس أقسام الأدب كل على حدة. ويفضل لإضفاء القيمة على هذا العمل أن يقوم بالتحديد على قراءه الكلاسيكيات الكبرى للنظرية الجمالية ومناقشتها نقدياً.. من عهد اليونانيين إلى معاصرينا. لكن غرض النظرية بالنسبة للنقد هو التطبيق. ومن هنا تتألف المجموعة الثانية من الدراسات التى نقترحها من تمارين فى قراءة **وشرح** النصوص الأدبية (٢٣)

يجب إذن أن يصبح النقد هو لب الدراسات الأدبية ويتألف جانبا هذا القلب الجديد من النظرية بمعنى تاريخ الجماليات وعلم الشعر و**التطبيق** بمعنى القراءة المدققة للنصوص المفردة. والنقد كخطاب قائم على الحجة نظرى فى جانب التحليل وشرحى فى جانب التطبيق. أما اللغويات والفيلوجيا والتاريخ الأدبى فهى أعوان للنظرية الأدبية والتطبيق.

وقد اعترف جون كرورانسوم فى مقالته المؤثرة "شركة النقد" (١٩٣٧) التى اقترح فيها إدخال برنامج إصلاحى مشابه بسبق وريادة ر. س. كرين وقال إنه إذا حل النقد فى نهاية المطاف محل التاريخ كمركز للدراسات الأدبية فإن "الفضل فى ذلك يحتمل أن يعود إلى الأستاذ رونالد س. كرين بجامعة شيكاغو أكثر من أى رجل آخر. فهو أول الأساتذة العظام الذين دافعوا عن النقد كسياسة فى أقسام الإنجليزية." (٤) أخذ نقاد شيكاغو والنقاد الجدد على عاتقهم إصلاح الدراسات الأدبية خلال الثلاثينيات والأربعينيات وسعت كلتا المجموعتين إلى تنحية التاريخ عن المركز ووضع النقد محله، إلا أن مشاريعهم التعليمية اختلفت حول دور النظرية. فقد أراد النقاد الجدد عموماً أن يكون الشرح هو جوهر العلم النقدى بينما وضع نقاد شيكاغو (تاريخ) النظرية قبل التطبيق الشرحى. وأصر كرين فى إقتراحه عام ١٩٣٤ على أننا "نكسب الكثير ولا سيما فى ضمان أرضية مشتركة من الإتفاق داخل حدود منهجنا الفلسفى لو أن المبادئ التى نستخدمها ذكرت صراحة وأخضعت للفحص العقلانى قبل إستعمالها فى نقد الأعمال المفردة." (١٣)

وفى تصديره للطبعة المعدلة من **النقد والنقاد** والتى نشرت عام ١٩٥٧ بعنوان فرعى أضيف لها وهو **مقالات فى المنهج**، أورد كرين شكويان ضد النقد الجديد وهو أنه روج لنمط ضيق من النقد التطبيقى وأفقر النظرية الأدبية. فبدءاً مع أى. أ. ريتشاردز تصرفت النظرية "كما لو أن أياً من مشاكل الأدب الأساسية لم تبحث من قبل أو أن الضوء الفاحص قد سلط عليها." (٥) وقد أراد كرين كمصلح توسيع مصادر النقد النظرية وليس تقييدها ودعا إلى التركيز على تاريخ النظرية الأدبية. ومن المفارقة أن ذلك جاء فى نفس العام الذى نشر فيه كليانث بروكس وو. ك. ويمسات كتابهما الضخم **النقد الأدبى:تاريخ وجيز**. وبذلك الوقت كان رينيه ويليك قد أخرج مجلدين من السبعة مجلدات التى يتكون منها **تاريخ النقد الحديث** (١٩٥٥-١٩٨٦) كذلك اختلف نقاد شيكاغو بشكل لافت للنظرعن النقاد الجدد فى إلتزامهم المبكر والمستمر بتاريخ النظرية الأدبية وبتطوير معايير منهجية ومنطقية لمنهج النقد. كما أنهم ركزوا على النظرية أكثر من التطبيق فى كتاباتهم فقد إنصبت إثنتان فقط من المقالات العشرين فى مجموعة المقالات التى أصدروها على تفسيرات مطولة للنصوص.

علم الشعر الأرسطى الجديد

كان الإعجاب بأرسطو هو أكثر ما يوحد الأعضاء الستة لمدرسة شيكاغو فى إنكبابهم الأساسى على دراسة تاريخ الأدب والنظرية النقدية. صحيح أنهم لم يتجاهلوا الشخصيات التاريخية والفترات الأخرى لكنهم استعاروا من **فن الشعر** لأرسطو منهاجاً منتظماً ومجموعة من المشاكل الدائمة التى تطرح للبحث. لقد حددت النزعة

الأرسطية كلا من مداخلهم النقدية وموضوعات البحث. غير أن أهم ما اتسم به نقاد شيكاغو كأرسطيين جدد هو إهتمامهم المستمر بعلم الشعر "الشكلى" ونظرية الأنواع الأدبية التى تعلموها من كتاب أرسطو **فن الشعر** لكنهم وسعوا من نطاقها ليشمل قضايا وأنواع لاحقة.

وحسب "علم الشعر العام" عند مدرسة شيكاغو فإن الشاعر أو الصانع يصوغ من اللغة والتجربة كليات جمالية من أنواع متعددة تتألف من عناصر تشكل كيانها. ولذا فإن مهمة الناقد كمنظر وممارس أن يبحث كما قال كرين فى مقدمة **النقد والنقاد** "فى العناصر المؤسسة الضرورية للأنواع الممكنة من الكليات الشعرية. بما يؤدى فى تقييم الأعمال المفردة إلى تقدير كفاءة الكتاب فى تحقيق الأنواع المحددة للمهام الشعرية التى فرضتها عليهم طبيعة الكليات التى حاولوا بنائها." (١٣) ومما تجدر ملاحظته هنا مفهوم الأدب كمجموعة من النصوص **المفردة** والإصرار على الهيئة "البنائية" لكل النصوص والتركيز على الأعمال الأدبية على أنها أشكال من "العناصر" و"الكليات" وغياب الإشارة إلى اللغة والصور البلاغية ووجود فكرة الأنواع المختلفة من الكليات الجمالية والإلتزام بتقييم فعالية الأعمال الأدبية كتحقق كفء للمهام التى تفرضها طبيعتها على الكاتب.

ونرى هنا انتقال "القصد" من الكاتب إلى العمل. فكل عمل يبدى قصدية داخلية تنجم عن قيود النوع الأدبى ويمكن تحديدها بالإستقراء. ويقول كرين أن "فضل أرسطو الفريد بين النقاد المنهجيين هو أنه فهم الطبيعة المميزة للأعمال الشعرية كرموز أو كليات فنية محسوسة كما أنه أتاح لنا وإن بملامح عامة فقط الافتراضات والأدوات التحليلة اللازمة لتعريف الأسباب المتعددة الفاعلة فى بناء الكليات الشعرية من الأنواع المختلفة ومعايير الامتياز المناسبة لكل منها وسهل هذا التعريف حرفياً واستقرائياً وبدرجة عالية من التمييز." (١٧) ويتحدد "المبدأ التشكيلى" أو "سبب" العمل فى إطار نوعى ويتطلب تفسير العمل تمييز "قصده" النوعى الباعث عليه أو "سببه" بصورة استقرائية. ولابد أن يعمل المفسر الأرسطى على شغل موضعين: موضع الشاعر كصانع وموضع الناقد الذى يجرى التقييم، لقد اهتم شكليو شيكاغو فى المقام الأول بالمبادئ الجمالية للبناء وليس بالمعنى اللفظى.

ما الأدب إذن عند نقاد شيكاغو؟ إنه مجموعة من الأبنية المفردة والفريدة ذات أنواع مختلفة تتكون من عناصر تصاغ فى كليات لكل منها مبدأ تكوينى مميز.

ولأن الأدب يتألف من "أنواع" نحا علم الشعر عند نقاد شيكاغو كمجال للبحث والنظرية أن يكون "نوعياً" وليس عاماً. فبدلاً من "علم الشعر" أرادوا "علم الشعر فى.." –المأساة والكوميديا والملحمة والقصيدة الغنائية والرواية وهلم جرا، وشملت الأمور

"الشعرية" التى يدرسها نقاد شيكاغو عادة العناصر المحددة للعمل وأسلوب أو أساليب التنظيم والتقديم الفنى والمبادئ والأسباب التى تشكل تكوين العمل. ويفحص علم الشعر كدرس عندهم الأبنية الشكلية الفريدة للكليات والأجزاء الفاعلة. والشكل والمضمون مرتبطان بلا انفصام. وقد سعوا فى تجنب المشكلة الأزلية للشكل- المضمون إلى تقسيم الأعمال لأربعة مكونات أساسية: الحبكة والشخصية والفكر واللغة. وتنوع التوظيف المحدد لهذه المكونات من العناصر من نوع أدبى إلى آخر ومن عمل إلى آخر.

وعلى العكس من النقاد الجدد فضل نقاد شيكاغو الحبكة والشخصية والفكر على اللغة مما أدى بهم إلى إدماج علوم الشعر التقليدية التى تقوم على المحاكاه أو التأثير أو التعليم فى علم الشعر النصى الأحدث. فالحياة عندهم تدخل الفن وللأخلاق دورها بالنسبة لقراء الأدب. ويقول كرين إن "شكل أو قوة القصيدة تتحدد فى المقام الأول بتصوير الشاعر لأفعال وشخصيات وأفكار ذات مغزى إنسانية أو مؤثرة بفرض تحقيق أثر شامل من المحاكاة أو التعليم..."

ويذهب ألدر أولسون فى عدة مقالات رئيسية حول علم الشعر العام إلى أن فرعى الأدب الرئيسيين هما المحاكاه والتعليم. فالمبدأ التشكيلى أو "القصد" الأساسى للنص إما تصوير نشاط بشرى فى إطار من الضرورة الممكنة أو الحوادث المؤثرة أو الدعوة إلى مذهب (أو اتجاه إلى مذهب) وتقديم الدليل عليه (٢٢، ٦٥-٦٨، ٥٨٨-٩٢). فإذا قرأنا **الإلياذة** مثلاً كعمل تعليمى أو الكوميديا الإلهية كمحاكاة نكون قد أسأنا تفسير "القصد الأولى" فيهما-أو سببهما "النوعى". ويرى أولسون أن الهدف الجمالى لأدب المحاكاة هو تقديم الجمال الممتع بينما هدف الأدب التعليمى هو إنتاج التوجيه الممتع.

وقد كان للتقسيم النوعى البسيط لكل الأدب إلى نوعين بعض الفوائد المحدودة كأداة بحثية أو نقطة إنطلاق للتحليل لكنه لم ينتشر وكان نقطة ضعف فى علم الشعر الأرسطى الجديد. وفكر أولسون فى إحدى مناقشاته فى إضافة نوع أدبى ثالث إلى تلك الثنائية: وهو "التسلية" التى لا تهدف إلى الجمال أو التوجيه بل "للمتعة الفجة". ومع ذلك فهذا الأدب تافه وغير حقيقى مما دعا أولسون إلى استبعاده "كدمل" من "الفن الراقى" (٥٨٨-٨٩). وأشار هذا المأزق فى التصنيف إلى نوع من النقص فى ذلك النظام الذى لم يكن أبداً مرضياً وربما كان العيب الأساسى فى هذا الاكتشاف التبسيطى أنه يتعرض لخطر التحول إلى نموذج مسبق لكل الأدب مما يغلق إمكانية البحث الإستقرائى والتبحر فى التمييز- وهما من الأهداف الغالية عند المنهجية الأرسطية.

وكان الأكثر نفعاً وأهمية لعلم الشعر فى مدرسة شيكاغو نظرية ريتشارد ماكيون اللماحة فى الأدب والقائمة على المجالات الثلاثة لإستعمال اللغة عند أرسطو: المنطق

والبلاغة والشعر. وفى كل مجال منها يعالج الفكر والموضوع بصور مختلفة. فالشعر(الأدب) يختلف عن المنطق (العلم) وعن البلاغة (السياسة والأخلاق):

وهكذا يمكن النظر فى القصيدة من ناحية وحدتها أو أثرها فى الجمهور أو محاكاتها للأشياء الواقعية. إلا أن النظر إلى القصيدة فى ذاتها يعنى أن نبحث فيما يسميه أرسطو "بمتعتها الخاصة" أى أثرها فى جمهور له تكوين وتعليم معين بحيث يمكن إرجاع ردود أفعاله إلى أسباب خاصة بالعمل الفنى. كذلك فإن النظر إلى القصيدة فى ذاتها يعنى النظر فيها كتنظيم للأحداث وتطوير للشخصيات وتعبير عن الأفكار وكلها مؤثرة كمحاكاة للطبيعة والخيال، ولكنها مؤثرة ليست كتقارير حرفية عما يقع بالفعل وإنما كتصوير فنى له حياه قائمة بذاته واحتمالية لا تعتمد على الدقة التاريخية (ن. ن. ٢١٤-١٥)

وحسب ما يقول ماكيون فإننا يمكن أن نتناول العمل إما بصورة شعرية فنعنى بالوحدة بين عناصره أو من الناحية البلاغية لنتوجه إلى أثره فى الجمهور أو بصورة منطقية (علمية) لندرس دقة المحاكاة فيه. لكن العمل ينتمى إلى مجال الشعر- وليس البلاغة أو المنطق. ويعد المحاكاة فى الأدب من منظور علم الشعر لا علاقة له بالدقة الحرفية أو العلمية أو التاريخية وإنما بالاحتمالية الجمالية المستقلة. واستقبال العمل لا يتضمن المشاعر الفعلية للجمهور بقدر ما يتضمن تعبير هذا الجمهور عن أسباب جمالية داخلية. وكان الأثر الكلى لفكر ماكيون النظرى هو صياغة علم شعر شكلى عريض يركز على فئات جمالية مهيمنة- كالوحدة والإستقلال والتنظيم والتصوير (غير الحرفى)،وإذا كان قد إحتفظ بخصائص المحاكاة والتأثير للأدب إلا أنه كغيره من نقاد شيكاغو ركز على علم شعر شكلى ينصب على كليات وأجزاء جمالية مبتعدة عن القراء الفعليين وعن الواقع.

وفى نهاية المطاف يسمح علم الشعر عند مدرسة شيكاغو للأدب أن تكون له صلات بالحياة. فمادة الأدب هى الوجود الإنسانى والأدب يعيد تصوير هذه المادة. والأدب كله يوجهنا ويحركنا ويمدنا بالمعرفة. والأدب عند أولسون يؤثر فى الفعل الشخصى والإجتماعى والسياسى، وهو يعلمنا أن نحذر المصلحة الذاتية العمياء ويلقن الصفات الأخلاقية." ومن هنا فإن الوظيفة الأخلاقية للفن لا تتعارض أبداً مع الغرض الفنى البحت، بل إنها تتحقق أفضل ما يكون عندما يتحقق الغرض الفنى على أكمل وجه لأنها مجرد نتيجة أخرى من نتائج قوى الفن." (٥٦٦). وذهب كرين (ن. ن. ٦٢١-٢٢) إلى أن الفن المتفوق يمتلك قوة أخلاقية. وبينما اتسم علم الشعر الأرسطى الجديد عند مدرسة شيكاغو فى معظمه بالشكلية احتفظ مع ذلك للأدب بخصائص فرعية من المحاكاة والتأثير والتعليم. وفوق هذا احتفظ للفن كله بوظيفة وقوة أخلاقية عامة لها علاقة بالبلاغة وليس بالشعر.

المنهج النقدى

عرف ر. س. كرين النقد فى برنامجه لإصلاح الدراسات الأدبية الذى إقترحه فى منتصف الثلاثينيات بأنه «خطاب يقوم على الحجة يعنى بأعمال الأدب الخيالى والتى مقولاتها فى المقام الأول مقولات حول الأعمال ذاتها وتناسب طابعها كمنتجات فنية» (ف. د. أ. ٢، ١١) ويبرز فى هذا التعريف خطان فكريان أثرا فيما بعد فى تكوين المشروع النقدى لمدرسة شيكاغو. فالنقد يتطلب أولاً دراسة الأعمال بمدخل شكلى على أنها مصنوعات جمالية مما يعنى استبعاد الاهتمامات الخارجية. والنقد ثانياً هو عالم من الخطاب منفصل عن الأدب وخاضع لمعايير وأطر النقد الصورى.

وقد أخرج كرين كل المداخل الخارجية من مجال النقد التطبيقى باعتباره مصلحاً شكلياً رائداً:

إن جوهر الفهم الذى يسعى إليه الناقد الأدبى هو فهم الأعمال الأدبية فى خاصيتها كأعمال فنية. إننا لا نمارس النقد بل نمارس علم النفس عندما نعامل القصائد والروايات كحالات ونحاول العثور فيها على شخصية كتابها وليس على الفن. إننا لا نمارس النقد بل نمارس التاريخ أو علم الاجتماع عندما نقرأ الكتابات الخيالية لما قد تقوله لنا حول أسلوب أو فكر أو "روح" العصر الذى أنتجها. إننا لا نمارس النقد بل نمارس الثقافة الأخلاقية عندما نستعمل هذه الكتابات أساساً كوسائل لتوسيع وإثراء تجربتنا فى الحياة أو لتلقين الأفكار الأخلاقية. إننا لا نمارس النقد بل نمارس السيرة الذاتية عندما نكتفى بذكر ما نفعله شخصياً فيها. إن النقد هو ببساطة النظر المنضبط تحليلاً وتقييماً فى آن فى الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً فنية. (م. د. أ. م، ١٢).

والمداخل المرفوضة هنا تشمل النقد البيوغرافى والتاريخى والإجتماعى والأخلاقى والإنطباعى، ولم يتعاطف كرين شخصياً مع الماركسية أو "الإنسانية" أو الانطباعية أو التاريخية. وكان كممارس يريد نقداً شكلياً فحسب يكرس نفسه للتحليل والتقييم الجمالى المستغرق للنصوص المفردة وكان يهتم أساساً بالقصيدة ذاتها– وليس بالشاعر ولا بمشاعر القارئ أو إثراء خبرته ولا بالمشاغل الاجتماعية– التاريخية للعمل.

وحسب ما يرى كرين فهناك نوعان من الفهم: تاريخى ونقدى. وقد فضل الفهم النقدى أى النقد الشكلى الذى يحاول الوصول إلى نوعية وكيفية الأعمال الخيالية وليس إلى سببها. والفهم النقدى يفك شفرة الدلالات والإيحاءات والإشارات والصور والأفكار ولا سيما العناصر التكوينية والمبادئ التشكيلية للنصوص. أما الفهم التاريخى فيشرح الظروف الشخصية والإجتماعية والسياسية والأدبية والثقافية التى تحدد خلق وإستقبال الأعمال. وذهب كرين إلى أن التأويلية ذات المنحى التاريخى قد سيطرت على الدراسات الأدبية إلى درجة أصبح معها التغيير مطلوباً. وبينما سار اتجاه برنامجه

الإصلاحى المبكر لنبذ النقد التاريخى لصالح النقد الشكلى إحتفظ مع ذلك بوضع خاضع للفهم التاريخى. وبجانب ذلك دافع عن فائدة دراسة تاريخ النظرية الأدبية.

وبعد عقدين إتخذ كرين نظرة أرحب للمارسة النقدية فقال فى معرض الحديث عن نهج شيكاغو "صحيح أن مبادئ المنهج هى الأسباب الداخلية للقصائد باعتبارها منتجات فنية وعزلها فى التحليل عن النشاطات التى أنتجتها. ولكن يمكن بتحويل سهل نسبياً فى المتظور السببى أن نجمع بين المقولات الشعرية حول القصائد المعنية وبين المقولات الفيلولوجية أو البيوغرافية أو التاريخية حول مادة تلك القصائد وأحوال وظروف كتابتها." (ن. ن.، ٢٢) فالمداخل النقدية الخارجية أساليب مقبولة ونافعة للفهم حتى وإن ظلت ثانوية. ولم يعد كرين ينظر إلى هذه الممارسات كمنافسين للنقد الشكلى بل كلواحق مساعدة له.

وقد استعاد ريتشارد ماكيون بعد خمسة عقود من تشكل مدرسة شيكاغو ذكرياته عن تلك الجماعة الشكلية المبكرة وهى تتبنى إستراتيجية نقدية حاسمة كان من أثرها إدماج مداخل أخرى رئيسية. "اتفقنا على الحديث عن العمل الفنى ككيان مستقل وموحد وأن تفحص الأعمال الفنية فى خصوصيتها". ولكن هناك لحظة شمولية أخرى بجانب هذه اللحظة الشكلية الخالقة للمدرسة، "قلنا إنه إذا كان النقد البلاغى ينظر للقصيدة فى سياق الشاعر وجمهوره والنقد الجدلى ينظر لها فى سياق الأفكار والعالم والنقد النحوى ينظر لها فى سياق العناصر والأشياء فإن ما تقوله أنواع النقد الثلاثة هذه يمكن إعادة صياغته فى إطار خصائص الأعمال الفنية" ("ن. ف. ج" ١٧،). وهكذا يتمكن الناقد الشكلى باستخدام "إستراتيجية إعادة الصياغة" من الحديث عن الشاعر وعن الجمهور وعن العالم وهلم جرا. وبمعنى آخر أعيد تكييف ووضع "المشاغل الخارجية": واتسع نطاق النص ليصبح عالماً صغيراً شاملاً. ويفسر هذا السبب فى أن نقاد شيكاغو يمكن أن يكونوا نقاداً شكليين يقدمون على مناقشات ليس فقط للأمور النصية المحضة ولكن كذلك لأبعاد المحاكاة والتعليم والتأثير فى الأعمال الخيالية.

وقد ميز شراح شيكاغو كنقاد تطبيقيين بين "التفسير" و"النقد" وفق مصطلح كرين. إذ التزموا حسب برنامجهم بالنقد وليس التفسير. فالتفسير يحلل كلمات ونحو وبناء جمل الخطاب (الأدبى وغيره) ليعزل المعانى والإيحاءات الدلالية التى يخلقها القصد التعبيرى للكتاب. وتستعمل هذه الأبحاث التأويلية الوسائل الخارجية للدراسة مثل علم النفس والتاريخ. وعلى العكس من التفسير يسعى النقد إلى تحديد المبادئ التكوينية أو الأسباب التشكيلية للكليات الشعرية المفردة، فبينما يحلل التفسير الجمل والمعانى فى الخطاب يعنى النقد بأشكال وأبنية الأعمال الأدبية. [٦] و"المعنى" فى مجال النقد يشغل مكاناً خاضعاً "للبناء". وكان هدف مدرسة شيكاغو فى النقد

التطبيقي تحديد السبب الداخلي لبناء العمل. وفي النهاية يهدف النقد إلى فهم وشرح ترتيبات وتناسبات وإرتباطات الأجزاء في النص بغرض إدراك البناء الشكلي العام له.

وفي أعين نقاد شيكاغو بدت التحليلات الدلالية التي إتسم بها النقد الجديد في جمودها عند اللغة- عند المفارقة والتورية والغموض- كما لو أنها أسلوب محدد من التفسير النحوي و"البلاغي". وقد سخر ر. س. كرين في محاضرته الرابعة في كتاب **لغات النقد وبناء الشعر** من القراءه المدققة عند النقد الجديد وساق الدليل على أن مثل هذا النوع من التفسير إختزالي ومجازي. كذلك شُنت هجمات مماثلة على أسلوب النقد الجديد في التحليل في الخمسة مقالات الأولى من **النقد والنقاد**. وحيث أن مدرسة شيكاغو تناولت الحبكة والشخصية والفكر بالإضافة إلى اللغة -دائماً في سياق "القصد التشكيلي"- فإن نقدها لم يقف عند مجرد فحص الصور والرموز والأشكال اللغوية المصاغة شعرياً بل درس النشاطات والشخصيات والأفكار الإنسانية المشكلة فنياً. وافتخر نقاد شيكاغو بسعة نقدهم الشكلي.

وخضع النقد لمعايير معينة بحكم أنه أداة للتحليل و"الخطاب القائم على الحجة" فعليه أن يكون مفيداً ومكافئاً لموضوعه وأن يكون متعدد الجوانب ومقتصداً وشاملاً. وعلى النقد لتحقيق أغراضه أن يستعمل الاستقراء ويبين الفوارق. وكان من المحرم عند أرسطيو شيكاغو الجدد اللجوء إلى أي أسلوب استنتاجي-"أفلاطوني"- من الحجاج يبدأ بالمفاهيم العامة ثم يجبر الحقائق على أن تناسب المفاهيم. واتسمت المدرسة بإلحاح براجماتي الباعث على تدعيم النتائج بالمعلومات والأدلة. ويفسر هذا مثلاً سبب ضيق نقاد شيكاغو بالماركسية والفرويدية ومدرسة يونج أو أى نظام آخر "مفارق" فاتباع "المنهج المسبق الوضع" عندهم يعنى العمل لصالح افتراضات ينحاز لها الباحث. وقد لاحظ كرين أن "سمات الباحث الجيد كثيرة لكن أهمها بالتأكيد ما أسميه بعادة الشك فيما هو قبلي..." (ف. د. أ. ٢، ٢٩) وقد رغب نقاد شيكاغو في تجنب المسبقات أو عنصر الإستنتاج في النقد كلية أو على الأقل تخفيضه إلى الحد الأدنى، ولهذا رعوا علم الشعر "الخصوصي" بدلاً من "العمومي" ولهذا أيضاً عاملوا عناصر النوع الأدبي كافتراضات تختبر صحتها بدلاً من كونها أبنية لا تتغير تنتظر من يلاحظها.

وتذكرنا مدرسة شيكاغو بالكثير من فلسفات القرن العشرين في إهتمامها بالمنطق الصوري للأنظمة الفكرية كما أنها قامت بالتحليل أو نقد النقد على "محاور علمية". ويميز هذا الإهتمام النظري الطاغي بمنطق المنهجية (أو أسس النقد) نقد شيكاغو عن الحركات النقدية المعاصرة الأخرى. وقد تضمن قسم من إصلاح الدراسات الإنسانية في جامعة شيكاغو برنامجاً منفصلاً في تحليل الأفكار والمناهج كما أن برنامج كرين لإصلاح الدراسات الأدبية أعطى دوراً مسيطراً للنظرية فوق

الممارسة. وحسب إعلان مدرسة شيكاغو يمتلك النقد الأدبى إطاراً نظرياً أو مفهومياً يتأسس عليه ويحدد له ممارساته:

إن النقد فى تميزه عن مجرد الإدراك أو التقدير الجمالى خطاب قائم على الحجة أى أنه تنظيم للمصطلحات والمقولات والحجج له طابع خاص وهو أنه فى أى من نماذجه يعتمد على عوامل فاعلة فى بناء الخطاب نفسه بقدر ما يعتمد على طبيعة الموضوعات التى يصورها أو على عقل وظروف كاتبه. إن إشارة أى قول للناقد سواء أكان عاماً أم خاصاً إلى الأشياء التى يقول إنه يتحدث عنها هى إشارة موسطة فى المقام الأول من خلال الإطار الخاص للمفاهيم والفروق التى اختار الناقد لسبب أو لآخر أن يستعملها من بين كل المفاهيم والفروق الأخرى التى يُظن أنها متعلقة بما هو فى صدده. وليس ثمة خطاب معقول عن الأدب لا يقوم على هيكل من المفاهيم مثل هذا، وعند اختيار ذلك الهيكل فإنه يحدد ما الذى يمكن أن يقوله الناقد حول أى من الأسئلة التى قد يكون معنياً بها. (ن. ن، ٦-٧).

وهكذا فالنقاد يخلقون الأشياء التى تكون موضع بحثهم والمبادئ والمداخل النقدية سواء أختيرت عن تدبر أم بدونه تحدد الموضوع والنتائج التى يتوصل إليها من خلال الإطار مسبقاً. كما أن الهيكل المفهومى وأسلوب سوق الحجج يشكلان المنهج النقدى. والنقد التطبيقى فى كل الحالات هو ناجم عن الالتزامات المنهجية النظرية.

وبما أن النقاد التطبيقيين لا يستطيعون أن يحللوا كل شئ فى آن واحد فعليهم أن يختاروا الموضوعات التى يدرسونها مما يعنى أن كل أشكال النقد مبتورة ولكن لا يعنى أن ما أسقط من البحث غير موجود. وليس مما يدهش والحالة هذه أن يخلص نقاد شيكاغو إلى القول: "علينا لهذا أن نتبع العديد من المناهج النقدية بجانب المنهج الأرسطى..." (ن. ن، ١٩). لقد أصبحت "التعددية" شعار منظرى شيكاغو.

الخط التعددى

إن إحدى الخصائص البارزة لنقاد شيكاغو هى اهتمامهم كمنظرين للنقد بفحص الأسس المنطقية للتنوع بين المواقف النقدية. فقد بحثت الكثير من الدراسات التى أجراها أعضاء المدرسة فى المبادئ والمناهج المختلفة التى أتبعت طيلة تاريخ النظرية الأدبية. ويعود السبب إلى حد كبير فى التنوعات العديدة فى المبادئ والمناهج النظرية إلى أساليب الحجاج ونظريات الأدب التى إعتنقها النقاد. وأدت نتائج الأبحاث فى أسس المنهجيات إلى أن يخلص نقاد شيكاغو إلى أنه "توجد الكثير من المداخل النقدية الصحيحة للأدب" (٧) وذهب إلدر أولسون إلى أن "التعددية فى كل من المذهب والمنهج تتيح إمكانية تعدد صياغات الحقيقة والإجراءات الفلسفية -باختصار تتيح تعدد فى

الفلسفات الصحيحة". (ن.ن، ٥٤). وهكذا برزت "التعددية" كالراية الفلسفية لمدرسة شيكاغو.

وقد هاجم نقاد شيكاغو من منطلق التعددية النقاد المذهبيين والشكاكين والتوفيقيين. فالمذهبيون يعتقدون أنه يمكن إكتشاف طبيعة الشعر وأن طرقهم النقدية وحدها هى التى تفسرها. وهم يرون أن كل من عداهم من المنظرين والنقاد مخطئون. والشكاكون يذهبون إلى عدم جدوى التعلق بأى نظام طالما أن النقاد لم يتفقوا أبداً حول أساسيات الشعر أو النقد. فكل النظريات الأدبية والأدوات التحليلية زائفة. أما التوفيقيون فإنهم يصرون فى مواجهة النظريات المتنافسة على اجتماع الصحة والزيف جزئياً فى المواقف النظرية المتصارعة ويحلون تلك المآزق بجمع العناصر من الأنظمة المختلفة فى هياكل متماسكة جديدة. ويدعو الموقف التعددى إلى إعطاء النقاد حرية الإختيار فى مسائل النظرية الأدبية والمداخل النقدية. ومع ذلك تبقى كل الهياكل المفهومية وأساليب التحليل أياً كان نوعها خاضعة للحكم عليها بناءاً على الحلول الممكنة العملية والقابلة للإختبار التى توضع للمشاكل التى تتناولها تلك الهياكل والأساليب. فالمؤشرات لتقييم فعالية الأنظمة المختلفة تصبح هى قدرتها على وضع المفاهيم عن الأدب وفهمه وتقييمه. ومن هنا "يوجد فارق كبير بين (التعددية) و(النسبية) وبين (التعددية)ومجرد السماح الودى بأنصاف الحقائق والحجج الرديئة والتفسيرات السخيفة." (ن. ن، ٧) وحيث أن نقاد شيكاغو كرسوا أنفسهم لتحليل أوجه المحدودية فى الأنظمة المختلفة وآرائها الجزئية فلا يمكن إتهامهم "بالسماح الودى" أو "النسبية" وببساطة فهم يستطيعون الحكم على بعض النظريات والمناهج بأنها أكثر شمولية وتماسكاً وكفاءة –أى أفضل– من البعض الآخر– وقد قاموا بذلك فعلاً. ولم يترددوا فى إدانة الأفكار والممارسات الخاطئة.

أما بالنسبة للمدخل النقدى الأرسطى على وجه التحديد فقد أكد نقاد شيكاغو أصحاب التوجه التعددى بأنه "لا يكاد يمكن إستخدامه كأداة للنقد التطبيقى والتاريخ الأدبى إلا بالإرتباط مع مناهج أخرى –لغوية وتاريخية وفلسفية مثلاً... ولا يعقل النظر إليه باعتباره نظاماً شاملاً للفلسفة النقدية" (ن. ن، ١٧) فالشكلية الأرسطية الجديدة من الناحية المثالية أداة مساعدة للأنظمة الأخرى وليست عدواً لها. ونستطيع أن نلمح فى هذا ا لرأى أثر النظام الرباعى للدراسات الإنسانية الذى تطور فى شيكاغو خلال الثلاثينات على توسيع أفق البحث. فقد انشغل كل نقاد شيكاغو لعقود عديدة فى مشروع مشترك لتدريس اللغويات ونظريات المنهج وعلم الجمال المقارن وتاريخ الثقافة ولم يكن من المحتمل أن يصروا بشكل مذهبى على حقيقة الشكلية الأرسطية مستبعدين كل الأنظمة الشعرية والنقدية.

كان ماكيون أكثر من كرين وأولسون الداعية والممارس البارز بين نقاد شيكاغو الثلاثة الكبار للتعددية النقدية. وقد رأينا كيف نحا كرين فى أوائل الثلاثينيات إلى المذهبية فى برنامجه لإصلاح الدراسات الأدبية. ونجد أقوى مثل للتعددية عند كرين فى البحث المعنون "الأسس الفلسفية للفن والنقد" الذى نشر أولاً فى **الفيلولوجيا الحديثة** (١٩٤٣-٤٤) ثم فى طبعتى **النقد والنقاد**. ويحدد ماكيون الأساليب الستة للتحليل الجمالى التى تطورت فى الثقافة الغربية ويفصل نقاط الضعف والقوة فيها والإرتباطات المحتملة بينها والإندماجات المنتجة فيها (ن. ن، ٥٣٠-٤٤). ويتسم ماكيون بالعدالة وغرازة العلم فى توضيحه للمبادئ الكامنة وراء التعارضات المنهجية لكنه يدعو بهدوء إلى نسخة مرنة من الشكلية الأرسطية.

وقد وجه كرين دعوة قوية من أجل التعددية فى العبارات الختامية لسلسلة محاضراته التى ألقاها عام ١٩٥٢ وأصر على أنه لا احتكار للحقيقة وأنه يجب أن توجد مناهج عديدة بقدر المشاكل النقدية. ثم وصف المدخل الأرسطى بأنه "طريقة تنسحب من التاريخ بالضرورة ولذا فلابد من الإضافة عليها" (ل. ن. ن. ش، ١٩٢) وبينما استمر كرين فى انتقاده لمجموعة كبيرة من المذهبيات والأرثوذكسيات والإتجاهات الروتينية من كل نوع احتفى بتعددية اللغات والأنظمة النقدية. فكل طريقة عنده تمتلك إلى درجة ما كلاً من الوسائل المفهومية والمنطقية ونقاط ضعف وعجز تحد من قوتها. "إن أفضل أمل للنقد فى المستقبل يكمن فى المحافظة على هذه التعددية فليس أكثر ضرراً من النجاح العملى لأى جهد يحدد بشكل قاطع حدود ومشاكل موضوعنا أو يضع لكل من لغاته المتعددة مكاناً محدداً فى ترتيب هرمى واحد للأساليب النقدية. إن فوضى المدارس وشظايا الأحزاب التى لدينا الآن أفضل من ذلك كثيراً. (ل. ن. ب. ش، ١٩٣).

ومن الواضح أن تعددية مدرسة شيكاغو والتى ربما تأثرت بكتاب ويليام جيمس **العالم التعددى** (١٩٠٩) نتجت عن دراسة تاريخ النظرية الأدبية. ويذهب إلدر أولسون فى "الملامح العامة للنظرية الشعرية" إلى أن إدراك الإختلافات المنهجية على مر التاريخ" يثبت حقيقة أن خمسة وعشرين قرناً من البحث لم تمض عبثاً، بل على العكس تصحح أنظمة النقد الجزئية وتكمل بعضها البعض.... لتكون كتلة كبيرة من المعرفة الشعرية...." (ن. ن، ٥٣٢) ويحث النقاد المعاصرين على توسيع معرفتهم بالرجوع إلى دراسة إنجازات الماضى. وقد سار مشروع شيكاغو لتاريخ النظرية جنباً إلى جنب مع فلسفة التعددية النقدية. وانتقد كرين من هذه الزاوية رينيه ويليك، مؤرخ النظرية البارز، لأنه افترض بصورة مذهبية إمكانية وجود منهج تحليلى صحيح واحد فقط. (ن. ن،٦٠)

يمكن القول إن أفكار ومناهج مدرسة شيكاغو وصلت إلى أوجها خلال الستينات والسبعينات فى أعمال وين. سى. بوث الذى كان طالباً عند كرين فى الأربعينات ثم عاد ليدرس فى شيكاغو فى أوائل الستينيات. وقد أتى الخط التعددى الفلسفى بالذات ثماره فى كتاب بوث **الفهم النقدى: قوى وحدود التعددية** (١٩٧٩) الذى نشأ فى البداية من أربع محاضرات ألقيت عام ١٩٧٤ فى ندوة كريستيان جاوس بجامعة برنستون. ودرس بوث فى هذا العمل من بين آخرين المشاريع التعددية الرائعة عند رونالد كرين وكينيث برك وم. هـ أبرامز ليخلص إلى وضع مشروعه الواسع حول "تعددية التعدديات"

وقد حدد بوث موضع مشروعه الذى يتبع نهج شيكاغو بعدة طرق. فهو بداية يقصر نفسه فى الأساس على "الميتانقد" أو نقد النقد وهو ينشط بالأساس فى أطر مدرسة شيكاغو داخل مجال "النظرية" وإن فى أبعادها المنهجية أكثر من جوانبها التاريخية. (وقدعمل بوت طيلة السبعينيات كرئيس برنامج الأفكار والمناهج) كذلك أقدم بوث على مشروعه على خلفية وضع النقد الأدبى فى السبعينيات– الذى صوره فى هيئة مجال من الجدل والتنازع والفوضى والمناقشة والمنافسة والحرب والاضطراب تزيده حدة صراعات المدارس الشكلية ونظريات استجابة القارئ والتفكيكية على وجه الخصوص. وظهر بوت فى الفهم النقدى، وربما كان ذلك أثراً حتمياً، بمظهر صانع السلام الذى يدعم قيم الزمالة وإحترام الغير ويدعو إلى قيام مجتمع بحثى ومملكة عادلة للنقاد.

وقد رفضت المنهجية التعددية التى سعى لها بوث، على العكس من المنهجيات الأكثر تحرراً، أن تتخلى عن الإيمان بالفهم النقدى وبالمعنى النصى القابل للتجديد وبإمكانية الخطأ. فعلى طريقة النقد من أى نوع كانت أن تلتزم بمعايير الشمولية والتماسك والمطابقة. ويتطلب الفهم النقدى فى رأى بوث أن يدخل الناقد إلى عقل ناقد آخر أو أن يدمج فكره عنده. وتتكون أرضية الفهم من القدرة على إعادة تكوين المعلومات والقصد والقيم التى يعبر عنها ناقد ما وذلك بصورة دقيقة وعادلة. "وحيثما يتشوه الفهم تتعرض حياتنا للتهديد بينما تتقوى حياتنا كلما تحقق الفهم." [٨] والفهم النقدى بطبيعته كما حدده بوت يرعى العدالة والحيوية داخل مجتمع الباحثين. بل إنه يمكن جزئياً تقييم نوعية فعل الفهم فى إطار العدالة والحيوية التى يتسم بها. إن ما سعت إليه تعددية بوث فى نهاية المطاف هو إيجاد طرق للعيش مع التنوع وليس قهره ووسائل تقليل كمية الصراع النقدى الذى لا معنى له بدلاً من زيادة حدته.

وقد صب بوث مثله مثل الجيل الأول من نقاد شيكاغو جام غضبه على الأحاديين والشكاكين والانتقائيين. وكان يعتقد مثلهم أن تعدديته البحثية تتسم فى نها ية المطاف بطابع عملى أكثر منه مثالى. وبالإضافة إلى ذلك أصر على النقد التطبيقى الشكلى بينما سمح بكل أنواع "النقد الخارجى". والإلتزام الأول للناقد أو الممارس الأدبى عنده هو "فهم النص" أى القدرة على إعادة بناء أفكاره ودوافعه وقيمه. وتتوقف نوعية هذه

الاستعادة الشكلية للعمل على كفايتها ودقتها وصحتها فى مواجهة العمل. ومفتاح الفهم الأدبى عند بوث كما عند أوائل نقاد شيكاغو هو "القصد الشكلى" أو "السبب التكوينى". "إن النصوص لا تصبح غير قابلة للتفسير إلا عندما تنتزع من المقاصد." (٢٦٥).

وقد ذهب بوث إلى مدى أبعد من نقاد شيكاغو السابقين فى ربط القصد بالكتاب (المضمرين) مما يفتح إمكانية وجود أبعاد بيوغرافية للفهم النقدى. وقد افترض فى "قانون الموهبة المتفرقة" الذى وضعه هو أن الكتاب متفوقون على القراء بالسليقة، وأنهم أكثر موهبة منهم (٢٧٢-٧٥). ويسمح هذا القانون كمبدأ براجماتى يوجه الشرح بأن يؤدى النقد التطبيقى بكفاءة دوره التقليدى كوصيف للنصوص العظيمة، وأن يبقى على الفكرة القديمة عن الكتاب كعباقرة بقيد الحياة.

ويقول بوث إن الالتزام الثانى للناقد الأدبى الممارس بعد الفهم هو "الوقوف على النص". فالأعمال "عند الكثير من المؤلفين تستبعدنا لو إستسلمنا لرغباتها" (٢٧٢) ومن هنا فلا يجب على النقد أن يكتفى باستعادة ثراء العمل بل عليه كذلك أن يلفظه أحياناً. غير أن هذه الأحكام أو "الانتهاكات" القاسية ذات طابع تكميلى فى كل الأحوال. "إن الفهم هو الخطوة الأولى باتجاه أى وقوف على النص قد نضيفه إلى أصولنا." (٢٥٦) ويحذرنا بوث فى عدة تعليقات ألا نزيد التركيز على أى من هذين النشاطين وألا ننشغل بوقوف على النص سابق لأوانه. ويتوقف الوقوف على النص على الفهم الدقيق والكافى والمتماسك. فقد يرغب المرء بعد قراءة النص الأدبى و"تجربة شكله الفريد أن يمضى قدماً إلى نوع من الوقوف عليه والحكم عليه بمعايير سياسية وأخلاقية وتكميلية نفسية وميتافيزيقية. والبحث فى هذه الاختلافات جوهرى لحياة النقد مثله مثل إكتشاف قلب الإتفاقات التى تقوم الاختلافات عليها..." (٢٨٤)

وقد وسع بوث كناقد تعددى متأخر من مدرسة شيكاغو يعى وجود التفكيكية ونظرية استجابة القارئ من نطاق صياغته لمفهوم القراءة النقدية ليشمل كلا من البرنامج العريض لشكلية شيكاغو المبكرة (الفهم) والمشروع المتطرف الأحدث للنقد الخارجى (الوقوف على النص). ومع ذلك ففى وسط أنواع الوقوف على النص السياسية والأخلاقية والتحليلية النفسية والفلسفية إستمر فى المحافظة على أولوية الشكل الأدبى الفريد والجوهر الأساسى من المعنى. وكان مشروعه من هذه الناحية فى السبعينات يشترك فى أوجه للشبه مع ما كان موراى كريجر يقوم به فى تلك الفترة من دفاع عن شكلية النقد الجديد كما رأينا فى الفصل الثانى. إذ حاول الناقدان بجد أن يدخلا التفكيكية إلى أنظمتها الشكلية.

لقد أكد بوث كناقد تعددى ومنظر من مدرسة شيكاغو أن "كل باحث مقيد من داخله بلغته فنحن لا نرى إلا ما تسمح لنا أدواتنا برؤيته." (٣٢) وبالتحديد فإن قيود

الأطر المنهجية والخطابة نفسها هى التى أوجدت الحاجة للفهم النقدى والتعددية المنهجية. وشملت البدائل كما تخيلها بوث المذهبية والنسبية والتشكك والجدل الذى لا هوادة فيه وكلها تؤدى إلى انحلال الأهداف المشتركة والمجتمع النقدى. ومهمة الميتاناقد أو ناقد النقد التعددى هى تحليل المنهجيات بفهم أنظمتها المفهومية ومداخلها وتقييم أوجه القوة والضعف فيها. وهذه المهمة قد تتطلب الوقوف القوى على النص لتتم بكفاءة. والإفتراض الذى يعمل ناقد النقد (الميتاناقد) على أساسه هو أن المنهجيات تتكر بوعى أو بدونه موضوعاتها ومبادئها وتسعى وراء أهداف وقضايا محددة وتستخدم أساليب للحجاج ومداخل نقدية منغلقة على نفسها. وعبر بوث عن كل ذلك بطريقة هى التأكيد منذ البداية أن الصياغات المتعلقة بالأدب والنقد "مفاهيم مختلف عليها بالأساس" وأن المحاولات الجاهدة لإنشاء أنظمة موحدة أو أنواع كبرى من الخطاب تناقض طبيعة النقد ذاته. إن التعددية وليست الأحادية هى القادرة على تحقيق بقاء وحيوية البحث النقدى بأفضل السبل. وإذا وُضعنا أمام الإختيار الأقصى فإن الكثرة والفوضى مفضلة على الأحادية الاحتكارية والتناغم المميت. إلا أن بوث اختلف عمن سبقوه من نقاد شيكاغو فى التزامه المسيحى الجوهرى بالتعددية.إذ كان الموقف الفلسفى التعددى عند بوث ضرباً من لاهوت الوسط الذهبى أكثر منه نتيجة لمجرد الإلتزام العلمانى (الدنيوى) بالمنطق الشكلى للأنظمة المفهومية.

عن علاقات وتأثير مدرسة شيكاغو

عندما كتب وين بوث قصة نقد شيكاغو عام ١٩٨٢ أفرد ست علامات للمدرسة أولها أنها استخدمت التاريخ استخداماً خاصاً لخدمة الأغراض الفلسفية أو المنهجية. وثانيها أنها دعت إلى أسلوب إستقرائى مبين للفوارق من التدليل العقلى وطالبت بالحرص فى تداول المعلومات وإستخلاص النتائج. وثالثها أنها أرست مفهوماً للمعنى النصى"كقصد تشكيلى" فى مسعى لإستعادة هذا الدافع الأساسى فى أفعال الفهم المتعاطف بإعادة التكوين. ورابعها أنها رفضت أسلوب الإستنتاج العقلى والتفكير المفارق مستهجنة أفلاطون وهيجل وماركس وغيرهم من الأحاديين "الجدليين". وخامسها أنها أرست كل المقولات داخل نظرية التعدد. وسادسها أنها طرحت علماً للشعر شكلياً أرسطى جديد. (٩) غير أن بوث استخف بهذه العلامة الأخيرة للمدرسة.

ولكن هناك ملامح كثيرة أخرى تميز نقد شيكاغو وسوف نضيف عشر علامات أخرى لمدرسة شيكاغو على القائمة القصيرة التى أوردها بوث. سابعاً، نظرت الحركة إلى المدارس والحركات النقدية باعتبارها أنظمة أو لغات مكتفية بذاتها. ثامناً، لفظت وانتقدت باستمرار النسبية والمذهبية والتشكك فى النقد. تاسعاً، وضعت النقد بدلاً من التاريخ الأدبى فى قلب الدراسات الأدبية. عاشراً، شجعت الدراسة المنتظمة لتاريخ

النظرية كجزء من النقد عموماً. حادى عشر، دعت إلى مجال عريض القاعدة للدراسات والبحوث الإنسانية رغم تفضيلها للمشاريع محدودة النطاق. ثانى عشر، أحيت الاهتمام بنظرية النوع الأدبى فى الوقت الذى رفضت فيه "علم الشعر العام". ثالث عشر، ألحت على النقد التقييمى القائم على معايير واضحة. رابع عشر، إتجهت عادة إلى دراسة النصوص المعتبرة فى التراث منحية الأعمال الحديثة و"التافهة". خامس عشر، سمحت بمجال لعلم الشعر الذى يتأسس على مبدأ المحاكاة أو التعليم أو التأثير. سادس عشر، أظهرت أوجه القصور والضعف فى المدرسة الشكلية المهيمنة فى الحقبة –النقد الجديد.

وهناك جزء معقد من قصة مدرسة شيكاغو يتضمن النقد الجديد. فمن ناحية هاجم إعلان المدرسة (**النقد والنقاد**) حركة النقد الجديد. وسخر كرين فى كتابه **لغات النقد وبناء الشعر** من القراءة المدققة عند النقد الجديد ثم أضاف بوث إلى نقد هذه الأحادية في **الفهم النقدى**. بل إننا نستطيع أن نخرج من كتابات مجموعة شيكاغو بقائمة طويلة من الإدانات لأخطاء النقد الجديد العديدة. ومن الناحية الأخرى إنتقد النقاد الجدد مدرسة شيكاغو ومنهم جون كروارنسوم وكينيث برك وو. ك. ويمسات وأيفور وينترز ورينيه ويليك وموراى كريجر وغيرهم. وهكذا يمكن أن نعثر على مخطط تفصيلي لأخطاء نقد شيكاغو كما يرسمها النقاد الجدد. ولننظر فقط إلى العينة النموذجية من الاتهامات التى وجهها ويمسات لمدرسة شيكاغو ونقاوم مع ذلك إغراء تسوية أو تحكيم هذا الصراع المتشعب بين هاتين المجموعتين الشكليتين المنقسمتين.

يبدأ و. ك. ويمسات مقالته "نقاد شيكاغو: زيف النوع الكلاسيكى الجديد" (١٩٥٣) والتى نشرها فى كتابه **الأيقونة اللفظية** بالإشارة إلى مقالة ر. س. كرين المبكرة الداعية إلى إصلاح الدراسات الأدبية. ويقول إن برنامج كرين متأخر وغير أصيل إذ سبقته أعمال إى. أ ريتشاردز المبكرة حول التعليم وخطاب الرئيس الذى ألقاه جون ليفنجستون لوز عام ١٩٣٣ أمام إتحاد اللغة الحديثة، ثم إستدعى ويمسات إلى الذهن هجمات نقاد شيكاغو على النقد الجديد والتى ظهرت لأول مرة فى مجلة جامعة كانساس سيتى خلال شتاء عام ١٩٤٢ وعلى صفحات مجلة **الفلسفة الحديثة** خلال الأربعينيات تحت رئاسة كرين للتحرير. وكانت النقطة المثيرة للجدل فى الموضوع هى أن أعمال مدرسة شيكاغو أصبحت تتسم بالتكرار فى الخمسينات. وبعد أن يقلل ويمسات من شأن نقاد شيكاغو فى هامشيتهم وتكرارهم حسب رأيه يمضى إلى سرد "تبدل تاكتيتاتهم" (١٠) وهو يركز نقده على موقفهم المتأرجح بين التعددية والمذهبية الأرسطية الجديدة، وعلى رأيهم المنعزل فى الأنظمة النقدية كأطر مكتفية بذاتها لا تلتقى، وعلى نظرتهم الاختزالية للأدب على أنه إما محاكاة أو تعليم، وعلى نظرتهم المسبقة المرتبكة عن الأنواع الأدبية، وعلى إنحيازهم لعالم الدراما والقص فى مواجهة

الأشكال الغنائية، وعلى المنحى القصدى والتأثيرى الكامن فى فكرهم، وعلى عدم فهمهم للأسلوب. إلا أن علم الشعر عند مدرسة شيكاغو أزعج وضايق ويمسات على نحو خاص. فقد ناهض بالتحديد نظرية الأدب كمصنوع **غير لفظى** وما ارتبط بها من نظريات إختزالية للغة والاستعارة والرمز. وألح ويمسات فى وجه جماعة شيكاغو على علم عام للشعر وعلى فهم عام يوازيه للغة الشعر. وهو يرى أن أحداً لا يستطيع أن يميز اللغة الشعرية تمييزا فعالا على أساس مفهوم النوع الأدبى بفصل الأساليب التراجيدية الكوميدية والساخرة والغنائية للغة. ويذهب ويمسات إلى أن النقاد الجدد وليس منظرو شيكاغو هم الرواد الحقيقيون فى ميدان الشكلية الأمريكية وعلم الشعر فيها القائم على المبدأ الكلى والعضوى.

وعلى الرغم من ملاحظة ويمسات الغاضبة أن جماعة شيكاغو إستنفدت جهودها بحلول أوائل الخمسينيات إلا أن الأعضاء الأصليين وتلاميذهم استمروا يصدرون أعمالاً تتسم بملامح المدرسة إلى أواسط الثمانينيات. وقد قال بوث إن علامات المدرسة إستمرت نصف قرن وذكر فى دراسته عن الحركة أسماء نقاد شيكاغو النموذجيين فلم يقتصر على الآباء المؤسسين الستة بل أضاف إليهم عشرة من بحاثة الجيل الثانى المنتجين وثمانية من مفكرى الجيل الثالث. فى عام ١٩٧٤ أسس بعض نقاد الجيل الثانى مجلة **البحث النقدى** فى جامعة شيكاغو وسرعان ما أصبحت أكثر المجلات البارزة فى مجال النظرية الحيوى إتساماً بالطابع الشامل (التعددى). ونشرت المجلة فى عقدها الأول كتابات للناطقين الرئيسيين باسم أكثر المدارس المتصارعة نشاطاً وأصدرت أعداداً خاصة حول القضايا المهمة فى ذلك الوقت كالنقد والنظرية النسائية وسياسات التفسير ونظريات الإستعارة وما أشبه. وهكذا عاش نقد شيكاغو أطول مما تصور ويمسات وغيره من النقاد الجدد.

وقد قدم جرانت وبستر عدداً من التفسيرات المحتملة فى محاولة لتعليل إفتقار مدرسة شيكاغو للنفوذ الواسع وليس طول عمرها. فالمجموعة بداية لم تنشر أى نقد تطبيقى يعتد به -وهو عيب خطير عند معظم الدوائر النقدية الأمريكية. كذلك كانت حركة من الكبار فى السن. إذ ولد كرين عام ١٨٨٦ وماكيون عام ١٩٠٠ وأولسون عام ١٩٠٩. وبالإضافة إلى ذلك تركزت "روح" شيكاغو على تاريخ النقد وليس على الحداثة الأدبية. ومن العيوب الأخرى أسلوب الكتابة عند نقادها الكبار الثلاثة والذى اتسم دون تنوع بالمبالغة والغموض. وذكر وبستر فى تقييمه لإسهاماتهم العديد من الأعمال البحثية الرائعة فى تاريخ ونظرية النقد. غير أنه أضاف سبباً آخر من هذه الناحية لإفتقارهم إلى النفوذ: "إن القضايا النظرية التى أثارها الأرسطيون أصبحت عتيقة قبل موت من طرحوها." (١١) *وفى النهاية أدى مشروع الأرسطية الجديدة البالغ التعقد إلى حد يشبه الفكر المدرسى إلى دفن أرسطو بالنسبة للنقد المعاصر*. وكان والتر ستتن قد

توصل لنتائج مشابهة قبل ذلك في **النقد الأمريكى الحديث** (١٩٦٣) إذ حكم على نظريات نقاد شيكاغو فى المحاكاة والنوع الأدبى بأنها غير كافية وأن مناهجهم غير مرنة وغير مسهلة الاستخدام وأن أفكارهم حول الإستعارة واللغة مضللة. (١٢)

وبصرف النظر عن تقديرات وبستر وستتن فإن إنعدام التأثير الواسع لمدرسة شيكاغو يعود فى الأساس إلى التأسيس الفعلى للشكلية فى الجامعات الأمريكية فى فترة الحرب العالمية الثانية. وفى عام ١٩٥٧ عبر كرين عن دهشته لمدى نجاح وسرعة الانتقال الثورى من التاريخ إلى النقد فى المجال الأكاديمى الأدبى. وأبدى أسفه فى هذه المناسبة على الطابع الراديكالى لبرنامجه الإصلاحى عام ١٩٣٤ وأوصى بإعادة التاريخ والبحث الفيلولوجى جزئياً إلى وضعهما السابق (ف. د. أ. ٢)،(٢٥.-٤٤). وقد حدث تغيير واسع النطاق وعميق فى التوجه بين أواسط الثلاثينيات وأواسط الخمسينيات على المنوال الذى رسم معالمه كرين ورانسوم فى الثلاثينيات. وأثر هذا التحول فى المناهج الجامعية والإمتحانات والرسائل الجامعية والتعيينات والمنشورات. وكان لكرين كرئيس للقسم الإنجليزى بشيكاغو من ١٩٣٥ إلى ١٩٤٧ ورئيس تحرير **الفيلولوجيا الحديثة** من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ الدور الرئيسى فى تلك "الثورة الشكلية". وعلى الرغم من الفوارق العديدة صاغ الشكليون -من النقاد الجدد وأتباع شيكاغو وغيرهم- موضوعات جديدة للبحث وموضوعات جديدة للإقصاء ونشاطات مجددة. وإذا قيمنا الوضع من المنظور المعاصر فسنجد أن النشاط الخاص للقراءة المدققة والتحليل المستغرق للأعمال الفنية المستقلة المفصولة عن سياقاتها الثقافية كان هو جوهر كل أنواع الشكلية الأمريكية.

وبينما شجع كبار نقاد شيكاغو المشروع الشكلى العام فى أعمالهم النظرية لم يقوموا إلا بالقليل من القراءة المدققة. وبالإضافة إلى ذلك لم يؤلفوا مجموعات وكتبا دراسية تدفع بالبرنامج الشكلى إلى الأمام. (١٣) ولهذين السببين بز النقاد الجدد نقاد شيكاغو إلى حد غلاب. فقد أنتج النقاد الجدد كمجموعة الكثير من النقد التطبيقى والكثير من الكتب الدراسية والكثير من كتب المقدمات حول المبادئ. وقاموا بذلك كله قبل أن تعرض مدرسة شيكاغو موقفها فى إعلان عام ١٩٥٢ وبجانب ذلك أدى إنتشار النقاد الجدد فى الكثير من الكليات والجامعات، وليس فى جامعة واحدة فقط، إلى دعم رواج وهيمنة برنامجهم للشكلية. فقد أثروا فى العديد من الزملاء والطلبة وسيطروا على مجلات أكثر وسهل وصولهم إلى دور النشر وأنتجوا كماً هائلاً من المؤلفات. وكان المذهب الشكلى لنقاد شيكاغو يبدو أقل فى قوته ونقاءه وفاعليته من إتجاه النقاد الجدد لأنهم إلتزموا بالبحث فى النظرية وتاريخها. كما أن التزام مدرسة شيكاغو بالتعددية -وهو يتحلى بالموضوعية بدلاً من الدفاع الغيور عنها- خفف من راديكالية الحركة وهدأ من السير نحو الإصلاح. ومما عمل على التقليل من جاذبية نقاد شيكاغو البارزين

وربطهم بأساليب الماضى أن خطابهم وأسلوبهم كان أقل حيوية وإتصافاً بالطابع الأدبى مما تميز به النقاد الجدد أو قل أنه كان أكثر تبحراً فى البحث وثقلاً. وأخيراً فإن إخلاص جماعة شيكاغو للأعمال الأدبية المعتبرة تقليدياً، بالمقارنة مع حماس النقد الجديد للأدب الحديث ولإصلاح التراث، قلل من راديكالية برنامجهم الإحيائى وجاذبيته.

ونؤكد ثانية أن تأثير نقاد شيكاغو كان قليلاً بالمقارنة مع نفوذ النقاد الجدد ؛ لأنهم لم يتركوا كتباً مدرسية ومجموعات وكتب شرح تقرأ على نطاق واسع ولأنهم لم يؤلفوا إلا القليل من النقد التطبيقى ولم ينشروا إلا القليل نسبياً حول أى موضوع فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات التى احتدمت فيها المنافسة. وقد أدخلوا الاعتدال على جاذبيتهم وراديكاليتهم بإلتزامهم بالتاريخ والنظرية والتعددية والأسلوب الأكاديمى وبقوا فى جامعة واحدة ولم يكن لديهم سوى مجلة واحدة ودار نشر واحدة كمنافذ لكتاباتهم. وقد حافظوا باحترام زائد عن الحد على النسق التقليدى للأعمال المعتبرة وعلى علم الشعر الأرسطى التقليدى وتأخروا عقداً من السنين أو نحوه عندما أصدروا إعلان حركتهم. وعلى الرغم من أنهم أسهموا فى الثورة الشكلية إلا أن إسهامهم كان محدوداً جداً ومعتدلاً إلى درجة لا تتيح لهم إحداث تأثير كبير. حتى عندما عادت الحياة إلى اهتماماتهم بالنظرية التاريخة بعد عدة عقود من وصول مدرستهم إلى أوجها لم يكن لهم تأثير كبير. فالتاريخ الجديد كان فى المقام الأول تاريخ الثقافة وليس الأدب وكانت النظرية الجديدة أساساً لغوية ونفسية واجتماعية وليست تاريخية ومنطقية. وباختصار يمكن وصف قصة تأثير مدرسة شيكاغو بأنه "قليل جداً ومتأخر جداً" أو ربما "هادئ أكثر من الحد ومتعقل أكثر من الحد" .

الفصل الرابع
مثقفو نيويورك

تكوين المدرسة

ولد النقاد الأدبيون البارزون بين الجيل الأول «لمثقفي نيويورك» في فترة الحرب العالمية الأولى وتجمعوا في الغالب خلال مجلة بارتيزان في أواخر الثلاثينيات وحافظوا على مشروع نقدي مميز حتى أوائل السبعينيات. واستمرت فترة الذروة للمدرسة من أواخر الثلاثينيات وحتى أواسط الخمسينيات تقريباً. ومن بين أهم لشخصيات نجد بحق: ريتشارد شيس وإرفنج هو وألفريد كازن وفيليب راف وليونيل تريلينج وإدموند ويلسون وهو أكبر منهم بحوالي عشر سنوات وكان بمثابة القدوة للمدرسة. ومن الكتاب الآخرين المبرزين الذين ارتبطوا «بالمثقفين» نجد ليونيل آبل وويليام باريت و ف. و. روبي وليزلي فيدلر في أوائل نشاطه وبول جود مان وكليمنت جرينبرج واليزابيث هاردويك وسيدني هوك ودوايت ماكدونالد وماري ماكارثي وستيفن ماركوس وويليام فيليبس ونورمن بودهوريتس وريتشارد بواريه وهارولد روزنبرج وإيزاك روزينفلد وماييرشا بيرور وديلمور شوارز وسوزان سونتاج وديانا تريلنج (زوجة ليونيل تريلينج)وويليام تروي وروبرت وارشو. وكان المطلعون على داخليات الجماعة ومن هم خارجها على حد سواء يصفونها بالعصبة اليهودية : لأن الكثير من «مثقفي نيويورك» كانوا يهوداً (وإن كانوا علمانيي النزعة في العادة). بدأ قسم كبير من هؤلاء النقاد كصحفيين راديكاليين متخصصين في شئون الأدب وكتبوا في وقت مبكر في **مجلة بارتيزان والجمهورية الجديدة والأمة** ثم بعد ذلك في **المعارضة المعاصرة ومجلة نيويورك للكتب**. وانتهوا إلى أساتذة جامعيين محترمين يواصلون ممارسة الصحافة الأدبية وليس البحث الأكاديمي. وكانت مجالاتهم ألمفضلة هي العرض النقدي والمقال بينما تآلفت كتبهم في العادة من مقالات قصيرة. ولجأ الكثير منهم في سنوات لاحقة إلى كتابة المذكرات. غير أن مثقفي نيويورك ظلوا في أولهم وآخرهم يتحلون بنظرة ناقدة ومتشككة في الغالب تجاه المجال الآكاديمي والثقافة البورجوازية على حد سواء.

قيم إرفنج هو ثلاثة عقود من الإنجاز في تأريخه اللماح لهؤلاء النقاد بعنوان **مثقفو نيويورك** (١٩٦٨) وسلط الإهتمام على مجموعة من خصائص هؤلاء الكتاب. فكانوا في رأيه يشعرون بعزلة عن المجتمع وكانوا رديكاليين وديموقراطيين إشتراكيين (ليسوا ثوريين) يعارضون الستالينية والشيوعية الشمولية السوفيتية. وكانوا يتمتعون بالجدل ويسعون بقصد إلى الظهور المتألق. وقد ركزوا على الثقافة الأوروبية في عهد ما بعد التنوير وعلى الثقافة الأمريكية في حقبة ما بعد الرومانسية. واعتنقوا الحداثة

الأدبية الطليعية بالإضافة إلى النظرية الماركسية فى وقت متأخر ولكن بتحمس. وكانوا فى الأدب يفضلون التعقد والتماسك والمفارقة والعقلانية والغموض والجدية والذكاء والقيم الليبرالية. وجمعوا بقصد بل وبتخطيط غالباً بين الثقافة ذات الطابع الكوزموبوليتانى (المنفتح على العالم ـ المترجم) والسياسات الراديكالية. وألفوا فى النقد بتركيز قوى على الأمور الاجتماعية ـ الأخلاقية. كما اتخذوا كتابات أدموند ويلسون فى العشرينيات والثلاثينيات قدوة لهم وكرهوا البحث الأكاديمى الضيق الأفق. وهاجموا ثقافة الجماهير (متبعين مدرسة فرانكفورت). وكانوا يهوداً بالمولد أو بالتشرب وغالباً ما كتبوا الأدب اليهودى. وقد طمحوا إلى قيادة الأمة لكنهم كانوا فى الحقيقة جماعة إقليمية. وتحولوا فى فترة ما بعد الحرب المبكرة أو فترة «الحرب الباردة» إلى ليبراليين ينكرون الإشتراكية فى بعض الأحيان. وعارضوا ما بعد الحداثة واليسار الجديد بقوة. (١)

وحسب تقييم هو كانت جماعة مثقفى نيويورك أول «إنتليجنسيا» فى تاريخ الأدب الأمريكى. فعلى العكس من تجمع أصحاب النزعة المتسامية حول إيمرسون فى مدينة كونكورد شكل نقاد نيويورك "حلقة من الكتاب يعتبرون أنفسهم معزولين بشدة عن المجتمع الذى يعيشون فيه وإن كانوا مع ذلك مرتبطين به برابطة النقد ، وهى حلقة من الكتاب جاءت من شرائح عموم الناس فى المجتمع أو ترغب أن تربط نفسها بها وتنحو لهذا إلى أن تنظر للثقافة والسياسة كأمرين لا ينفصلان" (٢) ومما له مغزى فى هذه الصورة تلك الجدلية الاجتماعية الكامنة فى العقيدة الفكرية لمدرسة نيويورك. فمن ناحية جاء هؤلاء الكتاب من الطبقة الوسطى أو تطلعوا إليها ومن الناحية الأخرى شعروا بالإنفصال عن عالم البورجوازية وبالانتقاد له. ويفسر لنا هذا كيف أمكن لمثقفى نيويورك أن يؤكدوا الاشتراكية الديموقراطية ويدينوا ثقافة الجماهير مع ذلك. وليس مما يدهش أن الماركسيين البارزين فى هذه الأنتلجنسيا من الطبقة الوسطى أدانوا أسطورة البروليتريا التى روج لها أعضاء الحزب الشيوعى الأمريكى المتشددون.

وسعى مثقفو نيويورك فى وقت مبكر كمشروع مشترك إلى دعم قيام نظام إشتراكى وثقافة حداثية للنخبة فى آن واحد. وأُعلن هذ البرنامج فى «البيان التحريرى» للعدد الأول من **مجلة بارتيزان** بعد إعادة تنشيطها عام ١٩٣٧. ويخلص ألفريد كازن فى ذكرياته عن مثقى نيويورك فى الثلاثينيات فى كتاب **يهودى نيويورك** (١٩٧٨) إلى «أن الهدف كان حرية التفكير بلا حدود واتحاد الراديكالية الحرة مع الحداثة» (٣) وقد شكلت الروابط بين السياسة والجماليات وبالتحديد بين الإشتراكية الديموقرطية والحداثة الأدبية الجدلية الأساسية لأنتلجنسيا نيويورك أو «الأسرة» حسب الوصف الذى أطلقه نورمان بودهوريتس فى تاريخه الشخصى عن المدرسة **ونحن نفعلها** (١٩٦٧). كانت الأسرة متداخلة بعمق فى آن فى المجتمع البورجوازى والطليعة

الحداثية ، فى التراث الاجتماعى ـ الليبرالى الواقعى وفى التراث التخيلى ـ الأدبى ـ المحافظ ، فى ثقافة القرن العشرين المادية وفى الخيال الشعرى الحديث. (٤) وبالإضافة إلى ذلك يقول بودهوريتس أن هؤلاء النقاد كانوا متحدين بقوة فى معارضتهم للنزعة التجارية وثقافة الجماهير والإبتذال وعدم التميز الفكرى والنزعة الأكاديمية وكسب الشعبية والإندفاع الأمريكى والستالينية. (٥)

السياسات الماركسية وما وراءها

كان إدموند ويلسون عند الكثير من مثقفى نيويورك القدوة فى جيل النقاد السابق بينما كان فيليب راف فى السنوات الأولى التجسيد لقيم ومعتقدات الجماعة. (٦) وقد عبر ويلسون وراف عن التزامهما بالسياسة الماركسية فى مفتتح الثلاثينيات. ففى مايو ١٩٣٠ كتب ويلسون إلى ألن تيت يقول : «إننى طيلة الوقت أذهب إلى أبعد فى اليسار». (٧) وفى «نداء للتقدميين» الذى نشر فى **الجمهورية الجديدة** فى الرابع عشر من يناير ١٩٣١ أعلن ويلسون نبذه للإيمان بالليبرالية والتقدمية وأدان «وحشية و «انعدام معنى الحياة» فى «النظام الاقتصادى البالى» للرأسمالية الأمريكية. وأدان الساسة الأمريكيين باعتبارهم «محتالين» فاشلين واحتفى بالنجاحات التى حققها «المشروع الشيوعى العظيم» للإتحاد السوفيتى. وفى النهاية حث الراديكاليين الأمريكيين على العمل نحو اشتراكية أمريكية تتسق مع التراث المحلى. (٨) وفى أسلوب مماثل وإن أكثر تشدداً عبر راف عن تضامنه مع البروليتاريا ومشروع الشيوعية فى مقالة «الحرب الطبقية الأدبية» التى نشرت فى **الجماهير الجديدة** فى أغسطس ١٩٣٢. واستنكر راف فى هذه المقالة المبكرة البورجوازية والليبرالية والاشتراكية المعتدلة ومن ينتقدون روسيا السوفيتية وأوصى بأن يتقن المثقفون ، ولا سيما فى رفاق الطريق ، «النظرية الماركسية» و «يدمجوا أنفسهم فى البروليتاريا». (٩) وعندما أسس راف وزملاء آخرون **مجلة بارتيزان** بعد عامين كانت أهدافهم المعلنة فى المقالة الإفتتاحية هى النضال ضد الفاشية والحرب والدفاع عن الإتحاد السوفيتى والدعوة إلى أدب البروليتاريا. ولم يكن لدى مثقفى نيويورك فى هذه الأيام المبكرة أى شك فى الإرتباط الضرورى والمحتوم بين النقد الأدبى والسياسة اليسارية.

وبحلول عام ١٩٣٧ كان ويلسون وراف ينتقدان الستالينية والشيوعية السوفيتية والبرنامج البروليتارى للأدب والحزب الشيوعى الأمريكى بما فى ذلك الجبهة الشعبية التى أقامها. لكن كلاهما لم يرفض الإشتراكية ذاتها. وقد اشتكى ويلسون فى «النقاد الأمريكيون يساراً ويميناً» (يناير ـ فبراير ١٩٣٧) من أن أحد «أسوأ عيوب أن يكون المرء ستالينياً أنه يضطر إلى الدفاع عن الكثير جداً من الأكاذيب» (ش. ن. ٦٤٣،) ووجه احتقاره خاصة «لتزييف التاريخ» و «كبت الرأى» و «الرعب» و «انعدام الضمير»

التى اتصفت بها الستالينية ثم أضاف: «لا أظن أن وجود الجبهة الوطنية يفيد فى أى شىء». (ش. ن. ،٦٤٤).

ودعا ويلسون إلى اشتراكية مستقلة محلية الصنع ومتحررة من فظائع الستالينية والصراعات التروتسكية المذهبية. وعندما استأنفت **مجلة بارتيزان** الظهور عام ١٩٣٧ بعد عام من الغياب تبرأت علناً من تحزب الحزب الشيوعى وشيوعية ستالين الشمولية والبرولتاريا وأعلنت أنها فى صف الإنتلجنسيا. وهنا فى عام ١٩٣٧ ظهرت جذور اتجاه «المثقفين» اليسارى والمعادى للستالينية والمعادى للسوفيت والمعادى للشيوعية الذى قدر له فى فترة «الحرب الباردة» فيما بعد أن يرتبط مع مشاعر ليبرالية ومحافظة مشابهة. إن هذا الخط السياسى الذى ظهر أولاً فى التوجه المنشق لمجلة **القائد الجديد** طيلة العشرينيات والثلاثينيات أظهر نفسه بعد ذلك ليس فقط فى حلقة مثقفى نيويورك فى **مجلة بارتيزان** ولكن أيضاً فى الاتجاهات المحافظة الجديدة والليبرالية الجديدة والإشتراكية الديموقراطية للكثير من النقاد والجماعات فى فترة ما بعد الحرب.

وعندما انشق مثقفو نيويورك اليساريون عن الحركة الشيوعية فى أواسط الثلاثينيات وما بعدها فإنهم أنكروا ستالين والحزب الشيوعى والنموذج السوفيتى الروسى والشمولية لكنهم لم ينبذوا الماركسية ولا العلاقة بين النقد والسياسة. إذ كان المطلوب فى الإتحاد السوفيتى عندهم هو الإصلاح ـ إصلاح البنية الفوقية السياسية بدلاً من تجديد القاعدة الإشتراكية الاجتماعية ـ الإقتصادية. وحرية الفكر والتعبير بمعناها الكامل جوهرية فى الإشتراكية الديموقراطية. والأخطاء الثلاثة الأساسية فى التفكير اليسارى المبكر هى الخلط الخاطىء والضيق المنتشر على نطاق واسع فى أمريكا بين الحزب والبروليتاريا والستالينية والماركسية وروسيا والاشتراكية. ومن هنا فلم يكن مما يدهش أن فكراً ماركسياً مستقلاً يحترم القيم الليبرالية ويلتزم بالبرامج الديموقراطية الاشتراكية ظهر فى خضم أزمة الثلاثينيات. وقد سأل ادموند ويلسون نفسه فى مقالته عام ١٩٤٠ بعنوان «الماركسية فى نهاية الثلاثينيات» والمنشورة كملخص لكتاب إلى **محطة فنلندا** (١٩٤٠) «ما الذى يبقى من الماركسية؟» وأجاب: «ولكن بعد أن نقول كل ذلك يتبقى شىء أكثر أهمية يشترك فيه كل الماركسيون العظام: الرغبة فى التخلص من التميز الطبقى القائم على المولد وفارق الدخل ، والرغبة فى إقامة مجتمع لا يمول فيه الاستغلال التطور الراقى للبعض أو لا يرقى فيه البعض بالحط من البعض الآخر ، مجتمع متناسق ومتعاون وهو ما لا نحبه فى مجتمعنا التجارى...» (ش. ن، -٤٤) وظل ويلسون كغيره من المثقفين ملتزماً بالأفكار والقيم الماركسية بعد الثلاثينيات بفترة طويلة. فمثلاً حافظت مجلة **المعارضة** التى ينشرها إرفنج هو ومنذ عام ١٩٥٣ إلى الحاضر على خط التفكير الاشتراكى المستقل الذى بدأ فى أواخر الثلاثينيات بينما حافظ راف على خط ماركسى مستقل فى **مجلة بارتيزان**

حتى تركها عام ١٩٦٩ ليواصله فى مجلة **الأوقات الحديثة** التى بدأها فى ١٩٧٠ وحتى موته عام ١٩٧٣.

وقد اختلف مثقفو نيويورك خلال الأربعينيات وبعدها مع بعضهم البعض كثيراً حول الأمور السياسية. إذ ظل بعضهم مثل راف ماركسيين وأصبح البعض الآخر مثل دوايت ماكدونالد فوضويين بينما اعتنق آخرون الليبرالية كليونيل تريلنج ، وتحول البعض فيما بعد إلى الإتجاه المحافظ مثل نورمان بودهوريتس. لكن ما وحد بينهم من الناحية السياسية كان العداء للستالينية والعداء للشيوعية والعداء للسوفيتية، وكلها يدعمها الإيمان بالقيم الليبرالية الديموقراطية ولاسيما حرية الفكر والتعبير. وبالإضافة إلى ذلك كانوا جميعاً ينظرون إلى النقد الأدبى داخل السياق السياسى العريض. وكان ليونيل تريلنج الممثل لهذا الموقف المتأخر.

صدر ليونيل تريلنج كتابه **الخيال الليبرالى** الذى نشره عام ١٩٥٠ ، وهو مجموعة من ست عشرة مقالة كتبت فى الأربعينيات (وظهرت ست منها أصلاً فى **مجلة بارتيزان**) بمقدمة تتناول موضوع الليبرالية. وبما يتسق مع تناوله المألوف المتوازن والثنائى للأمور دعا تريلنج لليبرالية وانتقدها فى نفس الوقت. وهى عنده تمثل التيار الفكرى السائد لحقبتنا الثقافية. والليبرالية كتكوين من تكوينات التنوير تدعو إلى مجموعة متميزة وعقلانية من المعتقدات والقيم الفكرية والسياسية وإلى الإيمان بالقدرات الإنسانية واحترام الحياة والتسامح فى الخلافات وأهمية الحقوق والحريات الفردية وضرورة الحرية الدينية والفكرية ووضع القيود على سلطة الحكومة وقيمة التفتح العقلى والاعتدال.وحيث إن هذه المجموعة من المفاهيم تفترض الوجود الاجتماعى والتنظيم السياسى فإنها تعارض الفوضى والفردية المطلقة بالإضافة إلى شمولية الدولة وسلطويتها. ويرى تريلنج أن الليبرالية فى عصرنا لا تحتاج فقط إلى تشجيع «التنوعية» و «الإمكانية» ولكن أيضاً لاحترام «التعقد» و «الصعوبية» (١٠) وتتطلب نقاط الضعف فى الليبرالية الحديثة وأخطائها وتبسيطاتها واغترارها الفحص والنقد على الدوام. وقد أثار انزعاج تريلنج الميل المزدوج للمثل الليبرالية لأن تصبح مذهبية عند تقنينها وضيقة عند تنفيذها.

وبما أن السياسة والأدب يتصلان كلاهما بالمشاعر والأفكار ذهب تريلنج إلى وجود رابطة بينهما. وتشكل هذه الرابطة الأساس لنشوء نقد سياسى النزعة. وما هى السياسة ؟ يرى تريلنج أن السياسة هى تنظيم الحياة الإنسانية باتجاه هدف أو آخر ، نحو تعديل المشاعر أى نوعية حياة الإنسان (ى). والسياسة سواء أكانت ليبرالية أم غير ذلك تكون رؤية عن الحياة وتشكل المشاعر. ويعالج الأدب نفس المهام. وقد أكد تريلنج فى معرض هذه التشابهات كما أكد غيره من مثقفى نيويورك على وجود «رابطة وثيقة حتمية وإن ليست واضحة دائماً بين الأدب والسياسة». (ى).

مشروع النقد الثقافى

العمل الأدبى عند مثقفى نيويورك ظاهرة ثقافية مفتوحة للتحليل من وجهات نظر عديدة. ودعت نظريتهم النقدية إلى اتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية لأن الثقافة دينامية [نشطة وحية] ومتعددة الأوجه يدخل فيها الإقتصاد والتنظيم الإجتماعى والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والإهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية. ولأن الإفتراضات والتقاليد التى تحافظ الثقافة عليها غير واعية فى أكثر الأحيان بل ومتعادية فعلى البحث النقدى فى أغلب الأحيان أن لا يكون اجتماعياً وجماعياً فحسب بل تحليلياً نفسياً وجدلياً أيضاً. وقد اعتاد مثقفو نيويورك أن يصفوا النقد الثقافى الذى اتسمت به مدرستهم باسم «النقد الاجتماعى» لأنهم كانوا يستعملون مفهومى «المجتمع» و «الثقافة» كمترادفين.

وقد كتب ليونيل تريلنج عرضاً وجيزاً للنقد الثقافي في جمعه لكتاب **النقد الأدبي: مقدمة** (١٩٧٠) وأفسح المجال فى نموذجه عن النقد للكثير فى المداخل النقدية: الشكلية والتحليل الجمالى ودراسة النوع الأدبى والبيوغرافيا وعلم الإجتماع والتحليل النفسى والتاريخ والنقد الأخلاقى والأسلوبيات والنقد التقييمى والظاهراتية. وحسب تعريف تريلنج تعنى الثقافة «كل نشاطات المجتمع من أكثرها ضرورية إلى أكثرها عفوية وفق النظر إليها فى تماسكها الكلى المشهود أو المفترض». [١١] ويمكن دراسة العمل الأدبى فى الكثير من المنظورات، بل يجب ذلك، لأنه مظهر من مظاهر الثقافة.

وتمكن مثقفو نيويورك بفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا أشكالاً عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى «تاريخ الأفكار» ومن دراسات النوع الأدبى ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسى بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصى الدقيق ولا النقد التقييمى ولا التحليل الإجتماعى ولعلنا نشير كنماذج مهمة لهذه النوعية إلى **ماثيو أرنولد** (١٩٣٩) لتريلنج **والرواية الأمريكية وتراثها** (١٩٥٧) لشيس **والسياسة والرواية** (١٩٥٧) لهو **والجرح والقوس** (١٩٤١) لويلسون. غير أن هذه القائمة المختصرة لا تورد الكثير من المقالات الصحفية والعروض والسير الذاتية والمجموعات والطبعات والأعمال الإبداعية والمذكرات التى ألفها المثقفون. وتعكس هذه الأشكال بنطاقها الواسع المفهوم العريض للنقد كتحليل ثقافى عند كتاب نيويورك.

وقد ذهب أرفنج هو فى مقدمته الطويلة لكتاب **النقد الأدبى الحديث: مجموعة** (١٩٥٨) والذى احتوى فصولاً كتبها واحد وثلاثون ناقداً حديثاً منهم ثمانية من مثقفى نيويورك إلى معارضة كل الأساليب المذهبية فى النقد سواء أكانت ماركسية أو فرويدية أو شكلية أو غير ذلك. ودعا إلى وفرة انتقائية من المداخل لدعم القيم النقدية الليبرالية

«كالحرية والتنوع والتلقائية التى تقوم عليها حياتنا الأدبية»[١٢] وما أوصى به هو كان نوعاً من النقد ينفتح على الأبعاد الاجتماعية والتاريخية ويعى علاقة الأدب الأساسية بالثقافة الإنسانية. وألح ألفريد كازن على رأى مشابه وإن أشد صرامة فى آخر فصوله السبعين فى كتاب **المعاصرون** (١٩٦٢) بعنوان «وظيفة النقد اليوم». ويرى كازن أن الأدب فى عصرنا «يمكن أن يزاول مهامه الكلاسيكية فى طرح الأفكار المركزية للسياسة الإجتماعية والسلوك الأخلاقى» [١٣]. ونجد عند كازن وهو ميلاً شائعًا بين كل مثقفى نيويورك لبسط نطاق نقدهم الاجتماعى إلى ما وراء الوظيفة التأويلية لتحقيق إمكاناته الحركية. وحسبما يرى كازن فإن التراث العظيم للنقد «كان قسماً فى النقد العام للقيم القائمة الذى يجرى فى كل عصر. والسمة العظمى الوحيدة له هى القوة والإعلان الحماسى لطبيعة الإنسان الحقة وما ينبغى أن يكون عليه مصيره» (٤٩٦) ويصرف النظر عن الميل الأيديولوجى هنا فإن النقد الحقيقى لابد أن يركز على المستقبل بجانب الماضى مما يكسبه أهمية وإمكانية سياسية وثقافية عريضة. ولقد أراد هو وكازن أن يستغلا هذه الإمكانية.

وفى نفس عام ظهور **الخيال الليبرالى** نشر ريتشارد شيس مذهبه «الفن والطبيعة والسياسة» حيث اتخذ نفس الموقف المميز لمثقفى نيويورك ليس فقط فى جوانبه المعادية للستالينية وعلمانيته ونغمته الأخلاقية ولظاه الجدلى ولكن أيضاً فى إصراره على تشجيع مشروع واسع النطاق للنقد الثقافى. وقد اعتبر شيس هذا النقد ذا طابع سياسى جوهرى أو كما قال : «سيجد الناقد الأدبى أنه حتماً كاتب سياسى. لأن الأدب يتناول الأفعال الأخلاقية والعواطف والسلوكيات والأسطورة. بل ربما نقول بصفة بالغة العمومية أن الأدب إقامة وتفكيك المجتمع ثم إعادة تجميعه».[١٤] وإذا كان تداخل النقد الأدبى بالمجتمع والسياسة أمراً لا فكاك منه فإنه قد يعالج بصورة كفئة أو العكس. واستشهد شيس كنموذج ببعض النقد السيئ للأدب الذى كتب فى الثلاثينيات. فالعيب بالأكثر فى هذه الأعمال هو مفهومها الضيق للغاية والمذهبى الشديد للسياسة والنقد. وقد تحول الكثير من النقاد الأدبيين تماماً عن النقد السياسى بحلول منتصف القرن بسبب هذا الفشل. وأراد شيس أن يعكس هذا الإتجاه الهروبى: «إن واجبنا الآن هو فتح مجال المناقشة السياسية مرة أخرى. وفى سبيل هذا علينا أن نتحرر من عبء نزعتنا الدينية وهروبنا وأفكارنا البالية وميلنا إلى التفكير المفارق وكسلنا». (٥٩٣) فكل هذه الاتجاهات تعوق كفاءة عمل الممارسة النقدية العلمانية.

وكان شيس داعية لليبرالية مثل تريلنج وأراد للسياسة الأمريكية أن «تنشأ نظاماً غير محكم ولكن كفء داخل الدولة وأن تحمى الحقوق المدنية لكل جزء فى الدولة قبل كل جزء آخر وقبل الكل وأن تضمن إقامة وإدامة التنوع فى حياة المؤسسات وفى العادات وفى الفكر». (٥٨٩) وكان شيس يدرك أن الكثير من الكتاب الكبار ولاسيما

الحداثيين محافظون من الناحية السياسية أكثر من كونهم ليبراليين وثوريين ومع ذلك فقد انتقد الإتجاه المحافظ لتشجيعه كلا من الإمتيازات الطبقية والفوضى ـ مما أدى فى حالات متطرفة إلى نشوء تشكيلات سياسية شمولية. وإذا كان شيس لم ينكر وجود انحطاط داخلى فى الطبيعة البشرية (وهو أساس النزعة المحافظة) فإنه عقد آمالاً كبار على الحريات الليبرالية العريضة. وقد عمل مثل تريلنج ، زميله فى جامعة كولمبيا ، على تشجيع النقد الثقافى مع ميل ليبرالى سياسى واضح ومميز.

وسواء أكان ليبرالياً أو ماركسياً فإن النقد الإجتماعى لمثقفى نيويورك اختلف بصوة حادة عن شكلية النقاد الجدد ونقاد شيكاغو الذين تعمدوا فى ممارستهم النقدية تجنب الموضوعات والمناهج الاجتماعية ـ السياسية. وقد دافع شيس عن النقد الاجتماعى لكتاب نيويورك فى مواجهة تلك المدارس: «هناك طرق أخرى كثيرة للنقد الأدبى لكنى لا أعرف إلا واحدة فقط تصر بثبات على أن يسلك الناقد طريقه بالكامل إلى داخل النسيج الحقيقى للخيال من ناحية وإلى حياة البشر العملية من الناحية الأخرى». (٥٩٢) إن حجر الزاوية للمشروع النقدى عند مثقفى نيويورك والذى ميزهم عن المدارس المنافسة المعاصرة هو ربط الخيال الأدبى بالوجود الاجتماعى عن طريق النقد الثقافى.

وقد كانت الرابطة الوثيقة بين النقد والثقافة ممكنة وجوهرية عند كتاب نيويورك لأن الأدب يعكس التجربة الاجتماعية مما يعنى أن له معنى متصل بالكلية الاجتماعية. كذلك يعنى هذا الالتقاء أن النقد لا يحتوى فقط على منظورات اجتماعية وتاريخية وأخلاقية بل على منظورات أدبية وجمالية أيضاً. ومن هنا فإن مشكلة الأدب البروليتارى كما رآها فى الثلاثينيات ستالينيون مثل جرانڤيل هيكس كانت بالتحديد افتقاره «للمبدأ الجمالى» وعدم وضعه لحدود بين السياسة والفن (راڤ ، م. أ. س. ٢٩٧). وكان من الواضح لمثقفى نيويورك أن الأعمال الأدبية للكتاب المحافظين مثل و. ب. ييتس و ت. س. إليوت أفضل من أعمال اليساريين أمثال جاك كونروى ومايكل جولد. أى أن هؤلاء النقاد نظروا إلى النقد باعتباره نوعاً من التعليق والتقييم. ومن هنا فإن السياسة بالمعنى الضيق لم تشغل فى نهاية المطاف إلا مكاناً محدوداً فى ممارسة النقد الثقافى. وقد قال محررو **مجلة بارتيزان** فى صيف عام ١٩٤٣ : «لم نستطع أبداً الإتفاق على (إخضاع) الفن والأدب للمصالح السياسية». فا للنقد الجمالى دور أساسى يقوم به وإن كان تحت قيود معينة. وقد تضافر اسخدام علم الاجتماع والتاريخ والأخلاق والسياسة وعلم الجمال ليجعل من ممارسة مثقفى نيويورك طريقة أمريكية مميزة للنقد خلال الفترة المبكرة لما بعد الحرب. وكان أقرب النظراء المعاصرين لها ذلك النقد الثقافى الذى طورته مدرسة فرنكفورت وزاوله مدرس جامعة هارڤارد ف. أو. ماتيسين.

فقد وضع ف. أو. ماتيسين وهو إجتماعي مسيحي مستقل شكلاً في النقد الثقافي – ولا سيما في **إنجاز ت. س. إليوت** (١٩٣٥) **والنهضة الأمريكية** (١٩٤١) **وهنرى جيمس: المرحلة الرئيسية** (١٩٤٤) – يجمع بين الإلتزام بالقيم الإشتراكية والدينية الذي ركز في أبرز صوره على تاريخ الأفكار الأمريكية وبين القراءة المدققة وفق أسلوب النقد الجديد. وتميز مشروع ماتيسين عن مشروع مثقفي نيويورك بأسلوبه الشكلي في التحليل ومنظوره الديني (وهو تراجيدي في جوهره) وإيمانه السياسي المستديم بكل من الثورة الروسية والاشتراكية السوفيتية. أدى هذا الموقف السياسي لذي عبر عنه ماتيسين كأوضح ما يكون في كتاب الرحلات من **قلب أوروبا** (١٩٤٨) إلى أن يوصف بأنه «ستاليني» وظهر تركيزه على النقد الجمالي وهو تركيز يفوق ما نجده عند نقاد نيويورك في أعماله النقدية وفي مقالته النظرية التي تعبر عن مذهبه «مسئوليات الناقد». (١٩٤٩). وفي النهاية أثرت أعمال ماتيسين القوية وغير المرتبطة بأية مدرسة في تطور الدراسات الأمريكية أكثر مما أثرت في مسار النظرية الأدبية والنقدية.

عندما منحت جائزة بولنجتون عام ١٩٤٩ لإيزرا پاوند على ديوان **أغاني بيزا** انتقد بعض مثقفي نيويورك هذا القرار بمرارة. ومما له مغزى أنهم لم يناقشوا المزايا الجميلة الكبيرة لشعر پاوند – وهم يقرون بها – وإنما رفضوا منح الجائزة لفاشي معاد للسامية ساند جانب موسوليني وهتلر في الحرب. وكان طرفا هذه الحادثة الجماليات الشكلية «البحتة» في مواجهة القيم الأخلاقية السياسية والليبرالية اليسارية التي صاغت النقد الثقافي عند كتاب نيويورك. وبمعنى آخر فقد فرضت قضية باوند على «المثقفين» أن يقرروا حول «وزن» كل من الجماليات والسياسة في النقد الثقافي. وبعد ثلاثة عقود شرح إرفنج هو في هامش الأمل موقف نقاد نيويورك معتمداً على موقف المدرسة كما حدده في ذلك الوقت أحد محرري **مجلة بارتيزان**، ويليام باريت. قال هو : «كان علينا أن نتفق وأن بحرج مع ويليام باريت على أن الإتجاه الذي يقول بأن الإعتبارات الجمالية أولية ليس أولياً هو ذاته وإنما هو نتاج الكثير جداً من الظروف التاريخية والاجتماعية والأخلاقية. وكان علينا باطراد أن نعمد إلى الحذر إزاء دعاوى علم الجمال الشكلي...» (١٥٥). إذن قيم مثقفو نيويورك الدعاوى الجمالية بحذر بالغ: وهذه الدعاوى ثانوية بالنسبة للظروف التاريخية والإجتماعية والأخلاقية ذات الأولوية. والجماليات تندرج تحت خانة الثقافة. صحيح أن التحليل الجمالي أساسي وضروري لكنه في نهاية الأمر غير كاف لمشروع النقد الثقافي.

وقد طرح إدموند ويلسون في مقالة «التفسير التاريخي للأدب» (١٩٤٠) المنشورة في الطبعة المعدلة لكتاب **المفكرين الثلاثيين** (١٩٣٨ – طبعة معدلة ١٩٤٨) نموذجاً مثيراً للتفكير حول النقد الثقافي. ويحدد ويلسون ما يعنيه «بالنقد التاريخي» في الجملة الإفتتاحية : «تفسير الأدب في جوانبه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية».[١٥]

والتحليل الاجتماعي بتحديده وهو مستمد من ڤيكو وهردر وهيجل وتين ينظر لموضوعات المجتمع والأدب كأعمال إنسانية داخل سياق من الظروف البشرية الجغرافية والقومية والتاريخية التى ينبغى على النقاد دراستها كلها. أما **التحليل الاقتصادى** وهو ميراث ماركس وإنجلز فيضع فى حسابه طرق الإنتاج وأثار الطبقة الإجتماعية على خلق الأشكال والمصنوعات الفنية. ويلاحظ ويلسون أنه مع تطور النقد الثقافى من ڤيكو إلي ماركس فإنه «بدلاً من أن يتجه إلى البساطة والسهولة أصبح أكثر صعوبة وتعقيداً». (٢٤٨). أما **التحليل السياسى** وهو أساساً ظاهرة روسية من أيام القياصرة وحتى عهد ستالين فيتطلب من الأعمال الفنية أن تجتاز اختبارات أيديولوجية معينة. ويقول ويلسون أنه يمكن للنقاد الأمريكيين أن «يستغنوا عن جانب النقد التاريخى للأدب». (٢٥٠) وبالإضافة إلى البحث الإجتماعى والإقتصادى اشتمل النقد الثقافى عند ويلسون على التحليل النفسى والجماليات. فالبحث من ناحية التحليل النفسى يدرس الاتجاهات والنوازع القهرية والأنماط العاطفية التى تتكرر فى عمل الكاتب داخل سياق مجتمعه ولحظته التاريخية. وحيث أن كلاً من الدرس الاجتماعى والاقتصادى والتحليل النفسى لايستطيع تقدير القيمة الفنية يصبح التحليل الجمالى ضرورياً : «لابد أن نتمكن من تحديد الجيد من الردىء والدرجة الأولى من الثانية» (٢٥٣).

والتحليل الجمالى عند ويلسون هو قسم من مشروعه للنقد الثقافى وهو ينشأ عن الاستجابة العاطفية والحدث المتعقل ليكون بمثابة «مسبار الناقد» (٢٥٣) ونحن إذ نخبر الأعمال الأدبية من الدرجة الأولى نشعر بإحساس عميق من الرضى : نشعر بأننا شفينا من ألم ما أو ارتحنا من عبء يثقلنا لواقع غير مفهوم ويملئنا شعور بالقوة ومعه شعور بالفرح (٢٥٥). والأطر التى تسم العاطفة الجمالية عند ويلسون تقع فى مجالين : (١) الأطر الشعورية التى تشمل الفرح والرضى والإرتياح والإنفكاك والقوة ، (٢) والأطر المعرفية التى تجمع بين النظام والإتساق والتناغم والتوازى والفهم. ولم يؤمن ويلسون بأن وضع مجموعة من المعايير الجمالية الثابتة ــ مثل الوحدة والعالمية والأصالة والإيحائية والأخلاقية أو الواقعية الإشتراكية (٢٥٢) ــ يضمن النوعية الفنية العالية أو الحكم النقدى الصحيح. إذ يمكن للعمل أن يفى بكل تلك المعايير ولا يكون مع ذلك عملاً جيداً. «إذا قلت بأن جوهر الأدب الجيد هو أى من هذه العناصر أو أى مجموعة منها فإنك ببساطة تنقل رد الفعل العاطفى إلى إدراك ذلك العنصر أو العناصر» (٢٥٢ – ٢٥٣) وحسب ويلسون فإن مثل هذه «الموضوعية» لا تقدم المخرج من الذاتية الأصلية فى مجالات الخلق الجمالى والتحليل والتقييم.

ألح البرنامج المبكر للتحليل الثقافى الذى طرحه ويلسون على مركزية وفائدة التحليلات الإجتماعية والإقتصادية والتحليلية النفسية والجمالية. وفى عام ١٩٤٠ كتب

يعبر عن التشكك فى التحليل السياسى بقدر ما ينحو إلى الفرض المسبق للمعايير. (ويمكن إفتراض نفس الشيء عند النقد الأخلاقى) وقد استعمل كإشتراكى ديمقراطى مدخلاً ليبرالياً للتحليل السياسى بالذات. أما فى الممارسة فقد مزج ويلسون بين قراءة النص وبين الفحص البيوغرافى والتاريخى مستخدماً فى الغالب أعمال الكاتب الكاملة ليوضح تقييماته الجمالية. وسوف نتعرض فى القسم القادم من هذا الفصل لنموذج راق على وجه خاص لمدخل ويلسون النقدى عندما نناقش قراءته لأسطورة فيلوكتيتيس المنشورة فى الجرح والقوس. إن ما أراده ويلسون بالنسبة لمثقفى نيويورك هو مفهوم متعدد الأوجه للنقد الأدبى يقوم على التزام بالثقافة باعتبارها الأرضية لتحقيق القدر الأقصى من الفهم والتقدير.

وكما أن نقاد نيويورك آمنوا إلى حد بارز بالأسس الإجتماعية للحياة والفن فقد حددوا نطاقاً ضيقاً للبحث لمداخل نقدية مثل الجماليات والأسلوبيات والتحليل النفسى داخل المشروع العريض للنقد الثقافى. وسوف نتعرض فى القسم القادم لكيفية تقييمهم لممارسة النقد التحليلى النفسى. وبالإضافة إلى ذلك سنشرح القيود الحاسمة الموضوعة على تزايد قوة وهيمنة الثقافة على النفس العصرية- وهى الظاهرة التى يخشاها ليونيل تريلنج أكثر من أى شيء آخر فى رغبته للمحافظة على إحساس بانفصال الإنسان فى نهاية الأمر وتحرره من القبضة المخيفة للقوى الثقافية. وعنصر الإستقلال هذا عن الثقافة هو الذى يمكن الناس من الصمود فى وجه المجتمع وتقييمه وتغييره.

ملحق التحليل النفسى

أكمل معظم مثقفى نيويورك البارزين نقدهم الثقافى بالتحليل النفسى. فقد أعلن ويلسون وراف وتريلنج وكازن وشيس وليزلى فيدلر عن احترام عميق لنظريات فرويد. وكانوا يختلفون فى هذه الناحية عن الماركسيين العقائديين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو. وبالطبع لم يكن كتاب نيويورك أول النقاد فى أمريكا استخداماً للتحليل النفسى. ففى وقت مبكر نشر ماكس إيستمان عام ١٩٠٥ شروحات للنظريات الفرويدية فى **مجلة كل الناس**. وفى عام ١٩٢٠ أخرج فان ويك بروكس **محنة مارك توين** ثم نشر جوزيف وودكرتش عام ١٩٢٦ **ادجار الان بو: دراسة فى العبقرية**. وكل من هذين العملين دراسات بيوغرافية تقوم على مفاهيم التحليل النفسى. وقدم كتاب لودفيج لويسون **التعبير فى أمريكا** (١٩٣٢) تأريخاً واسع المجال للأدب الأمريكى يرتكن بعمق على المعرفة الفرويدية. ودان مشروع كينيث برك للتحليل النفسى كما لاحظنا فى الفصل الثانى. (١٦) وفى عام ١٩٢٩ أعاد هانز ساكس إصدار مجلة **التحليل النفسى** التى كان ينشرها فى ألمانيا مع أوتورانك وذلك باسم الصورة الأمريكية. وبعد وقت

قصير قدم كل من فريدريك ج. هوفمان فى **الفرويدية والعقل الأدبى** (١٩٤٥ ، طبعة معدلة ١٩٥٧) وسيمون أو. ليسر فى **الخيال واللاوعى** (١٩٥٧) إسهامات مهمة إلى النقد التحليلى النفسى الأمريكى. وباختصار كان النقد التحليلى النفسى فى أمريكا يمارس باستمرار تقريباً منذ عصر الجاز.

ويورد إرفنج هو فى مقدمته لكتاب **النقد الأدبى الحديث: مجموعة** قائمة مطولة بأوجه النقص فى النقد التحليلى النفسى. فمع اعترافه بإمكانات البحث التحليلى النفسى القوية سعى إلى أن يقيده فى إطر مجال محدود فى النقد الأدبى. وقد اتسم منهج مثقفو نيويورك الآخرين بهذا المدخل عموماً. وفى عرض سلبى لكتاب فيدلر الحب **والموت فى الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) أشار هو مرة أخرى إلى أوجه القصور فى النقد التحليلى النفسى، فهو يفصل الأدب عن التاريخ ولا يعطى العوامل الإجتماعية الإقتصادية حقها ويتجنب المشاكل الأخلاقية وينحو فى الغالب إلى إخضاع النصوص لخانات إختزالية من وضع علم النفس. (١٧).

ويحدد فيليب راف بعناية فى تقييم إيجابى بعنوان «فرويد والعقل الأدبى» (١٩٤٩) بعض القيود الأساسية على النقد التحليلى النفسى بينما يؤكد على قيمة وأوجه القوة فيه. ويصل راف إلى إظهار التحليل النفسى كرديف مفيد فى فهم نصوص معينة. لكنه انتقد الميل إلى المبالغة فى بسط نطاق هذه الأداة للتحول إلى منهج إحتكارى. ويرى راف فى حكم يمثل فكره أن «أفضل أنواع النقد الأدبى وأكثرها كسباً للثقة يحتوى على كل أنواع الملاحظات المستمدة من مجالات متنوعة من الإهتمامات الإنسانية. ومن الجلى أن قيمة التحليل النفسى تأتى فقط فى صلته بنصوص معينة تجرى دراستها... وعندما يستعمل المنهج الفرويدى بمعزل عن المناهج والمداخل الأخرى ينحو إلى أن يصبح غاية فى حد ذاته وأن يزيح العمل الفنى...» (١٨) والنص الملائم للبحث التحليلى النفسى عند راف ليس النص الواقعى أو العقلانى أو اللاذاتى المتجذر فى معايير ومثل المجتمع وإنما النص «ذى الطابع الفردى القوى والمتسم بنطاق واسع وعمق فى إشاراته ومعانيه اللاواعية». (١٦٥-١٦٦) ويهدف راف مثل هو إلى وضع الحدود على النقد التحليلى النفسى ويحكم عليه بأنه ملحق مفيد لمشروع أوسع فى النقد الأدبى.

ومن أهم الأعمال المبكرة لنقد التحليل النفسى فى أمريكا كتاب إدموند ويلسون الجرح والقوس (١٩٤١) - ونشر معظمه قبلها فى مقالات منفصلة. يناقش ويلسون أعمال ديكنز وكبلنج وكازانوفا ووارتون وهمنجواى وجويس ثم يتحول فى الفصل الأخير إلى أسطورة فيلوكتيتس ليطور نظرية تحليلية نفسية عن الخلق الأدبى يمكن فيها أن «ترتبط العبقرية والمرض مثل القوة والتشويه ببعضهما البعض ارتباطاً لا إنفصام له.» (١٩) ويمثل رمزا القوس والجرح قوة العبقرية والتشويه الذى يحدثه المرض

على التوالى. وقد ألهمت هذه الصور المترابطة لويلسون فكرة القوة الفائقة كشىء لا ينفصل عن العجز» (٢٨٧)

ومما يلفت النظر فى دراسة ويلسون لأسطورة فيلوكتيتس طريقتها النقدية العامة فهو لا يستعمل فيها أبداً مصطلحات التحليل النفسى. وإذ يقدم تفسيراً تحليلياً نفسياً للأسطورة يدعم مقاله بمناقشات بحثية قوية لتفاصيل الأدب اليونانى والتاريخ السياسى والتاريخ الأدبى الأوروبى اللاحق ، وسيرة حياة سوفوكليس وببليوغرافيا نصية لأعمال سوفوكليس ومصادر الأسطورة وطبيعة النوع الأدبى وجمال أبيات من عمل الشاعر والمضامين الأخلاقية لأسطورة فيلوكتيتس. وفى مسار بحثه يقدم ويلسون كذلك قراءة لعمل سوفوكليس ويربط أوديب وانتجون وإلكترا وغيرهم من شخصيات سوفو كليس مع فيلوكتيتس ليدلل على وجود «ملاحظة هادئة لسلوك الخلافات النفسية» فى عمل سوفوكليس (٢٩٠) الذى يتسم بالطابع «الإكلينيكى» بالمقارنة مع طابع إيسخيلوس الفلسفى وطابع يوربيدس الرومانسى. ولسوفوكليس «نظرة تسبرغور النفسية المريضة» (٢٨٩) ويخلص ويلسون فى ختام دراسته الوجيزة ذات الخمس وعشرين صفحة إلى قراءة اجتماعية ـ أخلاقية لماحة: «إن ضحية المرض الأليم الذى يجعله مرضاً كريهاً فى عين المجتمع وينحط به ويصيبه بالعجز هو أيضاً أستاذ الفن السامى الذى يحترمه الجميع ويجد فيه البشر العاديون احتياجاتهم» (٢٩٤) والفنان كشخصية تشبه فيلوكتيتس يوضع هنا فى المجتمع وتعطى له وظيفة اجتماعية مهمة ويؤثر مصيره فى النظام الإجتماعى: «إنه يعالج عندما يتمكن من نسيان مصيبته وتكريس مواهبه السماوية لخدمة شعبه» (٢٩٤) ويستخدم ويلسون كدأب مثقفى نيويورك عدة طرق نقدية للتحليل بما فيها التحليل النفسى فى سبيله لتحقيق نقد ثقافى واسع النطاق.

وكان تريلنج من بين كبار كتاب نيويورك أكثرهم التزاماً بالتحليل النفسى الفرويدى وقد قال فى أواخر حياته «لا شك عندى البتة أن أنظمة ماركس وفرويد كان لها الأثر الحاسم على عملى فى النقد وعلى حياتى الفكرية عامة». [٢٠] لكنه وإن لم يستمر ماركسياً إلا لفترة قصيرة فقد ظل منشغلاً بالتحليل النفسى حتى النهاية. وتعلم تريلنج من فرويد وماركس إزالة القناع عن «مفهوم الواقع المستقر والمتأسس» ثم تعلم الاعتراف «بحقيقة وقرب التاريخ والمجتمع والثقافة» (٢٣٦-٣٧) ولم يكن مما يدهش على ضوء هذه الدروس أن يشغل تريلنج نفسه كناقد «لا بالقضايا الجمالية إلا فى المرتبة الثانية وإنما بالقضايا الأخلاقية وبالقضايا التى تثيرها خبرات الحياة اليومية وبتجربة الثقافة والتاريخ» (٢٢٨) وكما فعل راف و هو و ويلسون يضع تريلنج التحليل النفسى فى سياق النقد الثقافى. فقد وعى هو الآخر أوجه القصور فى الفرويدية.

ويحتوى كتاب **الخيال الليبرالى** على مقالتين تمثلان علامات بارزة فى التحليل النفسى: «فرويد والأدب» (١٩٤٠ ، معدلة ١٩٤٧) و «الفن والعصاب» (١٩٤٥، معدلة ١٩٤٧) وتسعى المقالة الأولى لوضع تقييم تاريخى متوازن لأوجه القوة والضعف عند فرويد. ويركز تريلنج المديح على نظرة فرويد الواقعية والفلسفية للإنسان على أنه «تشابك لا انفكاك له بين الثقافة والبيولوجيا» وعلى أنه «ليس خيِّراً فقط» وعلى أن الحلول الوسط هى أفضل طريقة للإنسان «ليشق طريقه فى العالم» (٥٤) ويضيف إلى هذه الخصائص عقلانية فرويد وتقديره للتعقد بجانب تفهمه لكل من تموجات البواعث البشرية والدور الحاسم لتجارب الماضى فى الوجود الإنسانى. ومن الواضح للغاية أن تريلنج وضع إصبعه على خصائص فلسفية ليبرالية معينة عند فرويد وتعاطف معها. فقد انتقد مثلاً من بين أشياء أخرى علم المعرفة ضيق الأفق عند فرويد ومساواته للفن بالوهم والهروب الممتع (بدلاً من الواقع) ورأيه عن الفن كعصاب ومفهومه عن الواقع (كشىء معطى بدلاً من كونه ينتج) وفكرته عن المعنى الفنى التى تعد غير مقبولة لتجاهلها لأثره فى الجمهور. ويعارض تريلنج أخيراً نظرة فرويد التى تذهب إلى أنه «بين العقل اللاواعى والعقيدة الكاملة يتدخل القصد الإجتماعى والسيطرة الرسمية للعقل الواعى» (٥٠). وتكشف انتقادات تريلنج لفرويد فى مجموعها عن التزامه بنظرية للأدب يجسد فيها العمل الفنى المصاغ شكلياً التجربة الإنسانية والحقيقة الإجتماعية ويعكسها بغاية إحداث تأثير عاقل فى الإنسان وثقافته.

ويأتى تريلنج فى «الفن والعصاب» بحشد من الحجج فى وجه فكرة فرويد عن الفنان كإنسان عصابى وضد نظرية ويلسون المشابهة عن *القوس والجرح* . ويثير الإهتمام فى هذه المقالة بعض مقولات تريلنج «العرضية» فهو مثلاً يوجه اللوم على نظرية العصاب الخاطئة عن الفن ليس فقط للتحليل النفسى والشعراء ولكن أيضاً «للعقلنة الصناعية والجلافة البورجوازية فى القرن التاسع عشر» (١٥٧) وهو يمد نطاق فكر فرويد ليخلص إلى أننا جميعاً مرضى وأن «معظم المجتمع بحق داخل فى العصاب» (١٦٨)- وهو ما يعنى أن الفنان ليس وحده الفريد فى هذه الناحية . والمهم لدى الفنان ليس عصابه بل «تجسيده الناجح» لهذا العصاب «بتشكيله وجعله متاحاً للآخرين» (١٧٤) ويقع التركيز هنا على نظرة الفنان وطاقاته الإبداعية وليس على مرضه ، فالشاعر «يشكل تهيؤاته ويضفى عليها الشكل الاجتماعى والدلالة» (١٦٩) ويركز تريلنج المرة بعد الأخرى خلال هذه المناقشات على الأسس الإجتماعية للعصاب بالإضافة للوظيفة الإجتماعية للفن «إن الصراع العصابى لا يمكن أبداً أن يكون إما خالياً من المعنى أو مجرد أمر شخصى ، ولابد أن يفهم باعتباره يجسد قوى ثقافية ... وليس ثمة شك فى أن الكاتب الذى يستحوذ على اهتمامنا هو رجل يعطينا أوسع تصوير للثقافة بسبب طاقته وأهمية القوى المتصارعة داخله ...» (١٧٣ - ٧٤) وكان

الوجود الإجتماعى عند تريلنج كما عند مثقفى نيويورك الآخرين هو الأرضية الأساسية للنفسية البشرية. لكن مما له مغزى أن تريلنج «أنقذ» الفن من تهمة المرض بإدخال علم الاجتماع وكذلك علم الجمال إلى الصورة . فأساس عبقرية الفنان هو قدرته على تشكيل المادة وليس عصابه المفترض.

ولا يستغرب أن دور المجتمع أو الثقافة تعرض لخطر أن يصبح حتمياً فى الأعمال النقدية لمثقفى نيويورك. وشعر تريلنج بالقلق من احتمال الوقوع فى مثل هذا النوع المبتذل من السلبية كما يتضح على وجه الخصوص فى مقالته «فرويد: داخل وماوراء الثقافة» (١٩٥٥) وينطلق تريلنج فى فرضية أن الإنسان نتاج الثقافة ثم يمضى ليحول هذه الفكرة إلى إشكالية ويزعزها مستخدماً فرويد كمصدر له. ويرى تريلنج أن فرويد لم يكن واضحاً فى تصوره للثقافة فهو يرى الإنسان فى آن صنيعة الثقافة ومواجهاً لها. ويظن أنه «يمكن الوقوف بمنأى عن نطاق الثقافة» (٢١) وعلى وجه التحديد فإن النزعة البيولوجية عند فرويد ونظريته عن غريزة الموت ـ وكلتاهما مما يحتفى به تريلنج ـ عملا بفعالية على وضع القيود على قوة الثقافة الغلابة . فالإنسان يستطيع الصمود فى وجه الثقافة أو تجديدها وفيه جزء منعزل عنها. ويقول تريلنج أن هذه فكرة تحررية تحتفظ للنفس الإنسانية بجوهر صلب «لا تستطيع الثقافة الوصول إليه وهو يحتفظ بحق الحكم على الثقافة ومقارنتها وتعديلها» (١١٥) .

ويلح تريلنج فى تصديره لكتاب **ما وراء الثقافة** (١٩٦٥) على القوة الصدامية للأدب الحديث كما فعل من قبل فى تصديره لكتاب **النفس المعارضة** (١٩٥٥). وهو يطرح الفن فى مواجهة هيمنة الثقافة المتزايدة ويلاحظ «إن الوظيفة الأولية للفن والفكر هى تحرير الفرد من طغيان ثقافته» (ل) . غير أن ما أزعج تريلنج فى الستينيات فى هذا الدور التحررى الصدامى للفن الحديث كان تصاعد الإتجاه فى الجامعات إلى وضعه فى قالب مؤسسى وتشكل طبقة جديدة حوله مغتربة عن البورجوازية . وهددت التطلعات المغرورة لهذه الطبقة نحو العظمة وأفكارها المسبوقة البرامجية بنسف القوة التحررية للفن وخنق استقلال الذات الخاص عن الثقافة .

لقد جعل تريلنج أكثر من نقاد نيويورك البارزين الآخرين من فرويد نموذجاً ليثرى ويرقى نقده الثقافى. فإذا كانت الثقافة تشكل الإنسان وثقافته إلا أنه يتبقى عنصر مستقل متحرر من سطوة الثقافة المطلقة. وأراد تريلنج أن يحفظ هذا العنصر فى وجه كل التهديدات. وكان يحدد هذا العنصر بصورة متنوعة فى أنه الطابع الجسدى البشرى الذى لا يمكن اختزاله والبيولوجيا والقابلية للموت ـ وفى أنه الجوهر الجسدى الفرويدى العنيد للوجود ـ مما يدل على إيمان ليبرالى شامل بالحياة الإنسانية ونزعتها الجسدية الكامنة للحرية.

والفصل السابع فى كتاب ألفريد كازن **المعاصرون** بعنوان «فرويد وأعقابه» ينتقد تراث الفرويدية بعنف. فبينما يعجب كازن بعمق ببحث فرويد البطولى عن الحقيقة وبأصالة فكره واستقلاليته ومهارته الأدبية نجده يبغض أعمال التحليل النفسى المتأخرة عند أدلر وفروم ويونج ورانك ورايش. ونظريته هى أنه «باستثناء فرويد تفقد الفرويدية جاذبيتها العامة للإهتمام وتتحول فى الغالب إلى مجرد مطاردات لأوهام» (م، ٣٨٤) وقد نفر كازن على وجه خاص من انحطاط التحليل النفسى كما حدث فى عصره باستخدامه لإتقان أساليب أبحاث التسويق وتشجيع التكيف مع المجتمع وإنشاء نقد تحليلى نفسى آلى يرخص للبحث عن الهوية باستغراق كلى فى الذات وفصل الوعى عن الحقيقة الخارجية. ويلاحظ كازن عن الفرويدية أن «العالم ـ حقيقة الطبيعة والتاريخ والمجتمع التى تحيط بنا وأنها ليست دائماً ودودة نحونا ـ قد اختفى عند هؤلاء الكتاب وأخذ معه كل ما كان يضفى النظام والتحديد على نضال الإنسان فى العالم ...» (٣٦٩) . وقد استهجن كازن عموماً كل أنوا ع العدمية والإستغراق فى الذات العصرية ـ والرفض الرخو للدخول فى نضال مع الطبيعة والثقافة ـ التى شجعها ودعمها التحليل النفسى .

ووجه كازن انتقاداً شديداً لكارل يونج على وجه الخصوص . فبينما توجه فرويد للواقع والحقيقة اعتنى يونج بالحاجات والإمكانات فهو مجرد متصوف بينما فرويد عالم . وحول يونج التحليل النفسى إلى بديل عن الدين فى عصر بلا إله كما أن فلسفته المستمدة من الدوافع والإتجاهات الأساسية لا تصلح للتوجيه فى عالمنا المغترب والخارجى عنا . وقد كان كازن أشد المنتقدين للتحليل النفسى ولا سيما عند يونج من بين مثقفى نيويورك .

ولم يعتمد أى من كتاب نيويورك على التحليل النفسى فى ممارسة النقد الثقافى أكثر من ليزلى فيدلر ففى تصديره عام ١٩٥٩ لكتاب **الحب والموت فى الرواية الأمريكية** (الذى يشير عنوانه إلى مبدأى إيروس وثاناتوس عند فرويد) ركز على فائدة تعدد المداخل النقدية وأهمية عدم التضحية بالطرق النقدية «الإجتماعية والنفسية والتاريخية والأنثروبولوجية والقائمة على الأنوا ع الأدبية» [٢٢] . وقد عبر بالتحديد عن احتقاره للنقد الشكلى واحترامه الكبير للتحليل الماركسى على غرار ما يوجد فى **مجلة بارتيزان** وأشار إلي عميق ما يدين به للتحليل النفسى الفرويدى واليونجى. «إن القراء الذين يألفون المواقف التحريفية الأرثوذكسية عند فرويد ويونج سيتعرفون على مصادر الكثير من المصطلحات الأساسية التى استخدمها، ولا أستطيع أن أتصور أننى كنت أبدأ نوع البحث الذي قمت به دون مفاهيم الوعى واللاوعى وعقدة أوديب. والأنواع العليا [الأركيتيب]... إلخ. ولا يحول بيني وبين الإعتراف الأكثر تحديداً بهذا الدين إلا إدراكي أننى قد وفقت بين أشتات مما أخذته منهما جامعاً إياها معاً ومتصرفاً إلى حد كبير

في تحويلها» (١٤). وكان من السهل عند الكثير من القراء اعتبار فيدلر ناقداً نفسياً بالنظر إلى كثافة وسعة التزامه بالتحليل النفسي. أضف إلى هذا نظريته العامة عن الرواية الأمريكية بين ١٧٨٠ و ١٩٥٠ مما خلق الإنطباع الجازم عند القراء بأن اهتماماته الرئيسية تنصب على التحليل النفسي.

ويرى فيدلر أن كتاب الرواية الأمريكية فشلوا في التعامل مع الحب العادي وتسلطت عليهم أفكار الموت وزنا المحارم والشذوذ الجنسي. وأثارت هذه النظرية الواسعة النطاق التي أطلقها فيدلر أولاً في مقالته سيئه الصيت "أرجع إلى الطوف يا عزيزي هك" ، ونشرت أول مرة في **مجلة بارتيزان** عام ١٩٤٨ ثم جمعت لاحقاً في **نهاية البراءة: مقالات في الثقافة والسياسة** (١٩٥٥) ، فزع غيره من مثقفي نيويورك ولاسيما كازن وهو اللذان حكما على نقد الاسطورة أو الأنواع العليا هذا بأنه اختزالي ولا تاريخي ومعاد للنزعة الجمالية .

واقترح ريتشارد شيس على سبيل المحافظة على الواقعية الثرية والنوعية الأدبية **للعمل الأدبي** اللجوء إلى دراسة خاصة للأسطورة كبديل عن التحليل النفسي وذلك في كتابيه **السعي وراء الأسطورة** (١٩٤٩) **والأفق الديمقراطي** (١٩٥٨) حيث هاجم "نقد الأسطورة" النمطي لتجنبه التجربة والتاريخ والأدبية . وفي رأى شيس فإن الأسطورة قصة – أدب – وليست ديناً او علم نفس أو فلسفة أو سحر. ومهما كان تقبل شيس للموضوعات والأشكال اللاواعية فقد أراد إنقاذ عناصر الأدب الواعية والتخيلية ومعها خصائص الأدب الاجتماعية والتاريخية . ويدين في نهاية كتابه **الرواية الامريكية وتراثها** (١٩٥٧) تصلب وتجريد معظم نقد الأسطورة الذي يتجاهل "كامل حقيقة الزمان والمكان وكامل السياق الثقافي الذى ينير العمل " [٢٣] ، وقد سجل راف اتهامات مماثلة من قبل في مقالته الرائدة "الأسطورة ومحطة الطاقة" (١٩٥٣) وقد عبر مثقفو نيويورك كمجموعة عن الرفض للنقد الفرويدى واليونجى ونقد الأسطورة المتماسك ككتلة . وأصروا في مواجهة تلك الأنواع من النقد على الأدوار المهمة للسياسة وعلم الأجتماع والتاريخ والأخلاق وعلم الجمال فى فهم وتقييم الأدب . أما نقاد نيويورك الذين فضلوا التحليل النفسى فقد حددوا له دوراً تابعاً ساعين إلى تضييق نطاق إنطباقيته وأيضاً إلى الهرب من أخطائه . وبينما كانوا يحترمون عمل فرويد إلى حد كبير كان رد فعلهم تجاه يونج سلبياً . وكان تحول ليزلى فيدلر إلى الاتجاه اليونجي وانغماسه فيه يمثل لهم رحيله عن الأسرة .

التركيز على الأدب الحديث

بعد وفاة فيليب راف بعدة أشهر نشرت ماري ماكارثي علي الصفحة الأولي من **مجلة نيويورك لعرض الكتب** مقالة تذكارية وجيزة بدأتها بعبارة « بدأالأدب عنده

بدستوفسكي وتوقف عند جويس وبروست وإليوت" ثم أضافت بسرعة إنه كان "يحتقر معظم الأدب الحديث" (٢ .أ. س. ز) . وعلى العموم ، ركز كبار الجيل الأول من نقاد نيويورك على الأدب الأوربى فى فترة ما بعد عصر التنوير وعلى الأدب الأمريكى فى فترة ما بعد الرومانسية ، وبالأضافة إلى ذلك إنجذبوا إلى الرواية أكثر من الشعر والدراما وكانوا فى المقام الاول يعجبون بالروايات المكتوبة فى تراث الواقعية العظيم . وكثيراً ما عبر مثقفو نيويورك فى معارضتهم للثقافة الجماهيرية ودعوتهم للحداثة النخبوية عن السخط عندما بدأت ثقافة الحداثة فى التأسس بسرعة وعلى نطاق واسع في الجامعات منذ الخمسينيات فصاعداً . ونجد فى قائمة تضم دستتين من كتابهم المفضلين أربعة شعراء فقط وثمانية من الآمريكيين ، أما الباقون فهم كتاب نثر أوروبيون ممن كانوا فى الماضى يعدون من الطليعيين لكنهم أصبحوا جزءاً من التراث: بيلو وكمنجز ودوس باسوس ودستوفسكي وإليوت وفوكنر وفرويد وجيد وهنرى جيمس وكافكاولورنس ومالامود ومالرو وتوماس مان وماركس ونيشه وأورويل وبروست وسيلان وستيندال وستيفنز وتولستوي وييتس . ولقد نحا الأدب الذى فضله مثقفو نيويورك لا إلى أن يكون واقعياً وحديثاً فحسب بل بالغ التعقيد وجاد وناضج وصعب.تخلف نقاد نيويورك فى حماسهم للأدب الحداثى بعقد عن أدموند ويلسون ور.ب بلاكمر اللذان نشرا مقلات فى العشرينيات بها تقييم نقدى لأليوت ولورنس وستيفنز وييتس وغيرهم . وكانت أبقى الدراسات الأمريكية فى الذاكرة وأشملها فهماً للحداثة فى تلك الأيام المبكرة كتاب ويلسون **قلعة أكسل** (١٩٣١) – وهو نص طويل يعرف الإتجاه الرمزى فى الفترة من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠ ويفحص على وجه الخصوص أعمال ييس وفاليرى وبروست وجويس وجرترود شتاين وقد أقام **قلعة أكسل** وهو كتابه الاول ويلسون كصاحب أسلوب بليغ ومفسر جيد للأدب الطليعى وعالماً وقائداً نافذ البصيرة .

ويعرف تصدير **قلعة أكسل** النقد الأدبى المثالى بأنه "تاريخ أفكار وتخيلات الإنسان فى إطار الظروف التى شكلتها" ويبين هذا التعريف بدقة مشروع ويلسون فى دراسة الرمزية وعندما يصل ويلسون إلى الفصل الختامى المعنون : " أكسل وريمبو" يضع أفكار ورؤى الكتاب الذين يتعرض لهم فى سياق الموقف الثقافى الحاصل فى العالم الغربى حتى الحرب العالمية الاولى وما بعدها . وعلى الرغم من إعجابه العميق بالحداثيين فإنه فى النهاية ينتقدهم لاتباعهم سبل "أكسل" أو "ريمبو" العقيمة ، وطريق أكسل وهو بطل قصة "أكسل" لفيليه دى ليل أدام (١٨٩٠) ، يعنى التحول عن العالم الحقيقى وتنمية الرؤى الداخلية . أما طريق ريمبو فيؤدى إلى الهروب من المجتمع الغربى المعاصر والعودة إلى الأماكن البدائية وأساليب الحياة الغريبة لا يمكن أن يصلحوا هادين لنا . ويقدم روسيا فى الختام كمصلٍ واقٍ من اليأس المتفشى فى المجتمع ويخلص ويلسون إلى أن الرمزيين وهم يائسون وهروبيون وعصابيون ومعادون

للمجتمع والأدب الغربي لا يمكن أن يصلحوا هادين لنا.(٢٤) ويقدم روسياني الختام كمصل واق من اليأس المتفشى فى المجتمع : "فروسيا هى البلد .. حيث تمكنت المثالية الإجتماعية ـ السياسية المركزية من استخدام وإلهام الفنان مثل المهندس ويضغط علينا سؤال مرة أخرى حول ما إذا يمكن تحقيق النجاح العملى للمجتمع البشرى وما إذا كانت بعض الأعمال العظيمة مهما يكن عمقها ونبلها تجعل الحياة جديرة بالعيش إذا استمر فشلنا ...» (٢٩٣).

ويضع ويلسون كناقد ثقافى ظاهرة الحداثة الجمالية داخل سياقاتها الإقتصادية والإجتماعية والسياسية مع العناية الخاصة بالثورة الصناعية وصعود البورجوازية وكارثة الحرب العالمية الأولى . إذ فرضت كل هذه الوقائع وعلى وجه الخصوص الحرب على الشعراء أن يحتلوا مواقع اجتماعية هامشية وغير متوافقة. «ولكن عندما انتهت مجهودات الحرب الهائلة والمتضافرة بإفقار وإنهاك كل الشعوب الأوروبية التى دخلتها وانتهت بشعور من اليأس بالسياسة وبكل محاولات تنظيم الناس فى وحدات اجتماعية لخدمة مثل ثقافية معينة ولتحقيق أهداف محددة انفتح العقل الغربى بالذات على أدب لا يبالى بالفعل ولا يهتم بالجماعة» (٢٨٦). فكانت الحداثة نتاج ثقافة فاقدة المعنويات ولذا فإن لا مبالاتها واغترابها وفقدانها للهدف ويأسها لم تعكس فحسب الرؤى المريضة لحفنة من الشعراء المنعزلين بل عكست الأحوال الواقعية لثقافة فى أزمة.

ويرى ويلسون أن أفضل أمل للأدب فى المستقبل يكون «لو اجتمعت الطبيعية والرمزية لتزودنا برؤية للحياة الإنسانية والعالم أكثر ثراءاً وتعقيداً واكتمالاً مما عرفه بشر من قبل ـ وقد اجتمعتا بالفعل إذ انضمت الطبيعية إلى الرمزية فى عمل أدبى عظيم هو **أوليس** (٢٩٤). والأدب المثالى هو الثرى اللماح المركب والمكتمل فى تصويره الخيالى للحياة والعالم. ورواية **أوليس** لجويس هى النموذج لمثل هذا الأدب. والمثل الأدبى الأعلى عند ويلسون يتشكل فى ارتباط الطبيعة والرمزية ـ وهما الطريقتان العظيمتان وإن منفصلتان للأدب فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وقد عاب على حركة الرمزية فى تقييمه لها فى كتاب **قلعة إكسل** افتقارها إلى الطبيعية . وفى الواقع كانت رواية **أوليس** ـ وهى عمل مركب وشامل ولماح يرتبط بالواقع ـ النموذج الحق للأدب الحديث العظيم عند ويلسون وعند معظم مثقفى نيويورك من بعده.

نشر إرفنج هو على مر الستينيات مقالات متتالية تعنى بالحداثة من نظرة إلى ما مضى . واتسم هو شأنه شأن ويلسون بعدم التحدد فى موقفه من الأدب الحداثى كما يتضح من عالم أكثر جاذبية: **نظرة للأدب الحديث والسياسة** (١٩٦٣) **وأفول الجديد** (١٩٧٠). فهو يعجب بكمالها الشكلى وثراءها الخيالى لكنه على وجه خاص يستهجن عدميتها واستغراقها في الذات ـ «وفقدانها للصلة مع نبع الحياة» (أ.ج، ٣١) والعدمية

في مفهوم هو الذي يراها فوضي اجتماعية «تكمن في قلب كل ما نعنيه بالأدب الحداثي كموضوع وكعرض» (٢٣). وجويس يعد أعظم الحداثيين عند هو لأنه واجه الغثيان العدمى والنفور من الوجود لكنه أيضاً أكد الحياة بعزيمة ونشاط، لقد تبحر فى أعماق الاستغراق فى الذات لكنه خرج منها إلي «شوارع المدينة العادية وحياتها العادية المتواصلة» [٢٤]. ولم يتغلب جويس على الإستغراق فى الذات والعدمية فحسب (طريق أكسل) لكنه قاوم التوجه إلى النزعات البدائية والسلطوية (طريق ريمبو) التى اجتذبت العديد من الحداثيين الكبار. وصحيح أن هذه الطرق كانت فى بعض الأحيان الأسس التى قامت عليها أعمال أدبية عظيمة إلا أنها «غير مقبولة» عند هو فى نهاية الأمر لاعتبارات أخلاقية وسياسية. وكان «من الأفضل كثيراً لكل من الأدب والمجتمع لو أن الكتاب الحداثيين نأوا بأنفسهم عن السياسة» (١٧). وسواءً أكانت هذه السياسة يمينية عند باوند ويتس و لورنس أم يسارية عند جيد و مالرو وبريخت فإنها كانت تتخذ شكلاً سلطوياً. ومع ذلك فلم يوص هو فى النهاية على سبيل الحل الفعال بالإنسحاب إلى خلوة كما فعل بعض الحداثيين الذى تخلوا عن الإيمان بالقارىء العادى وشكلوا طوائف بوهيمية خاصة وتخلوا عن فكرة المسئولية باحثين عن الخلاص فى الفن وحده.

ووجه هو أعنف انتقاداته إلى الرمزية من بين كل إتجاهات الحداثة وهى الحركة المركزية داخل الثورة الحداثية:

تقترح الرمزية فى أوسع حدودها النظرية نسف الثنائية التقليدية بين العالم وتصويره . وهى لا تطيق وجود صلة بين الفن وبين عيوب التجربة، ولا تطيق وجود المسافة التى يقبلها الناس عادة بين الموضوع وفعل التصوير، وترغب فى تدمير برنامج التصوير نفسه سواء أكان محاكاة موضوعية أو صرخة ذاتية. وتقترح الرمزية أن لا تكون القصيدة مستقلة فحسب بل محكمة الإغلاق، وليست محكمة الإغلاق فحسب بل لا يمكن النفاذ إليها أحياناً. (١٩)

إن تحطيم الرمزية لمفاهيم المحاكاة والتعبير فى الأدب بل والأفكار التعليمية القديمة كان يعنى الكارثة عند هو ومن المحرمات عنده فنون الشعر النصية على أسلوب مالارميه وغيره من الرمزيين. وموت المبدأ التصويرى عنده ـ أى موت انعكاس الحقيقة الخارجية وإضاءة الحياة الداخلية ـ أمر غير كاف واختزالى ولا يمكن الاستمرار فيه فى نهاية الأمر مهما بدا بطولياً إلى درجة الجنون. فالرمزية البحتة أمر مستحيل: «وسرعان ما يلوث العالم العقيدة وتنحدر القصيدة عائدة إلى العالم» (٢٠) وكان هو مثل ويلسون ومثقفى نيويورك عامة يطلب «الواقعية» فى الفن. أما الأدب المغلق على الذات والمستقل والمنعزل عن العالم والحياة فليس مقبولاً.

ويدل المديح الواسع لرواية **أوليس** أن نوع الأدب الذى يقدره مثقفو نيويورك فى الواقع يحتوى على توجهات مزية وواقعية معاً ويبدى الإستغراق فى الذات مع الالتزام بالعالم فى آن ويستكشف الأبعاد العمومية والمؤكدة للحياة فى نفس الوقت ويجسد كلاً من العناصر السلبية والإيجابية. والتفاعل الجدلى المركب بين الرمزية والطبيعية (إذا استخدمنا مصطلحات ويلسون) يشكل أساس نظرية الأدب عند نقاد نيويورك. ويتعرض العمل الأدبى للنقد الشديد لو مال كثيراً إلى أى من جانبى الثنائية - كما فعلت «الرمزية المحكمة الإغلاق» والأدب البيروليتاري. وكانت إدانة راف للكتابات البروليتارية المذهبية تجارى فى عنفها انتقاد هو للأعمال الرمزية التى لا يمكن النفاذ إليها . (راف، م. أ. س، ٢٩٣-٣٠٤).

وقد حاول تريلنج فى برنامج واسع «للواقعية» المثالية أن يشمل ليس فقط الواقعية بالمعنى العادى الموضوعى الذى يدل على كل ما هو خارجى ومدرك فى الحاضر بل أيضاً الواقعية بمعنى ذاتى أخلاقى يدل على كل ما يمكن تصوره داخلياً أو توهمه فى الماضى أو فى المستقبل. وهذا المجال الداخلى من العواطف والمشاعر - ومن البواعث الإنسانية يزود الواقعية بإضافات في اللماحية والعمق. فالدافع البسيط مثلاً كالكرم غالباً ما يتحول إلى القسوة. وتتطلب الطبيعة المركبة والمتناقضة للدوافع كما يرى تريلنج أن يمحصها الخيال الواقعى الأخلاقى الذى تعد ممارسته الخلاقة «بفائدة سياسية وعملية واجتماعية» عظيمة بجانب قيمتها الأدبية. (خ. ل، ٢١٥) ولكن لأن العواطف والتصورات الأخلاقية الراقية والحقة قد تكون «أكثر تسلطاً وجنوحاً للهوى وجموحاً فى العواطف الإنسانية» (٢١٤) فإن مشروع «الواقعية الأخلاقية» يتطلب على وجه الخصوص تمحيصاً دقيقاً للدوافع الإنسانية لكشف القناع عن الشيء الذى يولد فى الحقيقة حتى أفضل «الدوافع عندنا. ولكن ما هى «الواقعية الأخلاقية» عند تريلنج ؟ إنها «إدراك أخطار الحياة الأخلاقية نفسها» (٢١٣) «ربما لم يكن مشروع الواقعية الأخلاقية مطلوباً فى أى وقت مثلما هو مطلوب الآن لأنه لم يحدث فى أى وقت آخر أن ألزم عدد كبير من الناس أنفسهم هكذا بالنزعة الأخلاقية. إننا نجد كتباً تشير إلى أحوالنا السيئة وتمدحنا لاتخاذنا اتجاهات تقدمية . ولكن ليس عندنا كتب تثير الأسئلة في أذهاننا ليس فقط عن أحوالنا ولكن عن أنفسنا وتؤدى بنا إلى تحديد دوافعنا والتساؤل عما يكمن خلف نوازعنا الطيبة» (٢١٣) وكان تريلنج فى تأمله للواقعية يرغب في أكثر من التصوير الدقيق للأوضاع المجتمعية، كان يريد تفسيرات لماحة للنوايا الإجتماعية. ويشكل هذا الأساس للواقعية الأخلاقية - وهى نظرية عن الأدب تشبه أفكار هنرى جيمس لم يكتب لها الإنتشار أبداً.

وقد أضافت نظرية الأدب الفلسفية التى طرحها تريلنج غرضاً تعليمياً ظاهراً لوظائف المحاكاة والتعبير فى الأعمال الخيالية. إذ يجب على الأدب أن يصل للناس -

لخير المجتمع. وعلى الرغم من أن ويلسون وراف وهو لم يتبنوا التوجه الأخلاقى علناً إلا أنهم مثله افترضوا الأهمية الثقافية لقوى الأدب التعليمية، وبالطبع فإن هذا العنصر التعليمى يرتبط مع المشروع الاجتماعى ـ السياسى الأوسع لمثقفى نيويورك.

وقد أكد هو فى دراسته عن الأنواع الأدبية **السياسة والرواية** أن «معايير تقييم الرواية السياسية لابد فى نهاية الأمر أن تكون نفسها معايير تقييم أى نوع آخر من الرواية: «كم يضىء من حياتنا؟ مدى اكتمال الرؤية الأخلاقية التى يطرحها » (٢٥) إن معايير تقييم كل أنواع الخيال هى « اختبارات المحاكاة والتعليم التقليدية فى تصور واسع لها.

(ونقول عرضاً أن نموذج هو للخيال السياسى يعيد تقريباً جدلية الطبيعية ـ الرمزية عند مثقفى نيويورك . فبناء الرواية السياسية يواجه فى تجاور بين عالم ثنائى من الأوضاع الإجتماعية الواقعية والدوافع الإنسانية وعالم مثالى من الأهداف والأيديولوجيات السياسية. وفى القص السياسى النموذجى «يُواجه التجريد الأيديولوجى بثراء وتنوع الدوافع ويُواجه نقاء المثل الأعلى بتلوث الفعل» (٢٣) وحسبما يرى هو فإن الجدلية الكاملة فى الخيال السياسى تتألف من التجريدات الأيديولوجية والبرامج والمثل تتفاعل وتتصارع مع عدم تحدد التجربة وتنوع الدوافع وتلوث الأفعال).

إن الأدب المثالى الذى دعا إليه ويلسون وتريلنج وهو يمثل صياغة جمالية أخلاقية إجتماعية . وارتباط وظائف الفن فى المحاكاة والتعبير والتعليم فى تعارض واع مع فنون الشعر النصية المستقلة يضمن التفاعل الأخلاقى للأدب مع الحياة والمجتمع . والأدب حسب تعبير كازن البليغ فى إيجازه يجب «أن يمارس وظائفه الكلاسيكية فى طرح الأفكار المركزية للسياسة الإجتماعية والسلوك الأخلاقى» (م، ٥٠٥) . ولهذا التصور المثالى أهمية لعلم الجمال : فالنصوص تتعرض للتقييم من ناحية التزامها بالمثال. والحكم على العمل هو بالضرورة جمالى وأخلاقى واجتماعى فى آن واحد . وقد عكس عدم وضوح موقف مثقفى نيويورك تجاه الأدب الحداثى فى أوجه ولاسيما تجاه الرمزية تقييماتهم السلبية لأوجه الضعف الأخلاقية والإجتماعية فيه كما كشفت حالة إيزرا باوند وجائزة بولنجنون بصورة مثيرة. إن الكمال الجمالى ضرورى لكنه غير كاف لإنجاز الخلق الأدبى الممتاز.

نظريات الأدب الأمريكى

ألف كل نقاد نيويورك الرئيسيين فى الجيل الأول نصوصاً نقدية حول الأدب الأمريكى وأسهم عدد منهم بإضافات تذكر فى «الدراسات الأمريكية» وهو مجال الدرس الذى ظهر من الأربعينيات وحتى الستينيات . وكما سنرى كانت بعض من مقالات راف وكتاب كازن **فوق أرض الوطن** (١٩٤٢) وكتاب شيس **الرواية الأمريكية**

وتراثها (١٩٥٧) من الأعمال الجديرة بالملاحظة فى هذا الصدد. ولابد للدراسة الشاملة لنظريات الأدب الأمريكي التى ألفها نقاد نيويورك أن تفحص المقالات العديدة التى كتبها ويلسون وكازن وهو وفيدلر وشوراتز وغيرهم كما لابد لها أن تفحص: **دماء وطنية** (١٩٦٢) لويلسون، **والمعاصرون** (١٩٦٢) لكازن ، وكتاب **الحياة الساطع** (١٩٧٣) لكازن أيضاً، **والحب والموت فى الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) لفيدلر، وسيرة هو **شيروود أندرسون** (١٩٥١) ومعها كتابه الذى يقدم **وليام فوكنر** (١٩٥٢). ولابد من إضافة كتب أخري كثيرة للقائمة.

وتركز أعمال رڤ من المقالات وهى حوالى الأربعين على السياسة والثقافة والقصص الروسى والأوروبى (ولا سيما أعمال دستوفسكى) والأدب الأمريكى باهتمام متساو لكل. كما جمع راڤ خمسة كتب فى إطار انشغاله بالكتابة الأمريكية: **روايات هنرى جيمس القصيرة العظيمة** (١٩٤٤)، **أهل بوسطون** (١٩٤٥)، **اكتشاف أوروبا: قصة التجربة الأمريكية فى العالم القديم** (١٩٤٧)، **الأدب فى أمريكا: مجموعة فى النقد الأدبى** (١٩٥٧)، **ثمانى روايات أمريكية قصيرة عظيمة** (١٩٦٣). ولم يسهم راڤ بحسب فى إحياء الاهتمام بهنرى چيمس وإدخال الحداثة الجمالية إلى الماركسية الأدبية الأمريكية لكنه أيضاً روج لنظرية معروفة جداً حول الأدب الأمريكى فى مقالته المشهورة «ذى الوجه الشاحب وذى البشرة الحمراء».

ويرى راڤ أنه توجد ثنائية أمريكية اجتماعية ـ تاريخية مميزة تؤثر فى التراث الأدبى ويصف هذا الانفصام فى الاحساس الثقافى على أنه انقسام إلى موقفين قطبين متعارضين يشغلهما «ذو الوجه الشاحب» و «ذو البشرة الحمراء». فأصحاب الوجه الشاحب مثل چيمس وملفيل وهو ثورن وديكنسون وإليوت مثقفون راقون يميلون للوحدة وإلى حس مأساوى بالحياة مستمد من العقيدة الدينية التطهرية ويتسم بالإغتراب عن الواقع والإحترام العميق للتقاليد الرفيعة والانجذاب إلى أساليب الحياة المنضبطة والأشكال الرمزية الإشارية للأدب. وقد هيمنت ثقافة أصحاب الوجه الشاحب المرتبطة بفلسفة نيو إنجلاند المثالية على الحياة الفكرية الأمريكية فى القرن التاسع عشر. ويرى راڤ أن آخر هؤلاء كانوا أصحاب اتجاه الإنسانية الجديدة فى العشرينيات. أما أصحاب البشرة الحمراء مثل ويتمان وتواين ودريسر وشتاينبك وهمنجواى فهم نشطون وصاخبون ومتصوفة شعبيون غالباً ما يعادون الأفكار وهم نهمون للتجارب ماديون وشهوانيون يتناغمون فى ذلك مع البيئة ومع دهماء الحدود والمدنية. وهم يميلون لأشكال الواقعة الأدبية البسيطة. وثقافة أصحاب البشرة الحمراء التى ترفض التطورات الجديدة وتتسم بالسلبية أمام روح العصر سيطرت على القرن العشرين. ويدعو راڤ بعد أن يستعرض تفاصيل نقاط القوة والضعف فى هذين

الخطين المتعاديين للتراث الأمريكى إلى التوازن والتكامل والتوحد بينهما عن طريق «بذل الجهد والتفاهم» (م. أ. س، ٧).

وبينما يمكن اعتبار نظرية راڤ تنويعاً على التمييز الذى سبق لڤان ويك بروكس أن أشار إليه بين «الرفيع والعادى» وتوسيعاً له أو تنويعاً وتوسيعاً لفكرة اليوت عن «انفصام الإحساس» ومفهوم ويلسون حول جدلية «الرمزية ـ الطبيعية» فى الحداثة فإنه مما يذكر لها أنها وضعت بتفصيل لا ينسى نظرية محددة حول الثقافة الأمريكية بالذات فى الفترة بين النهضة الأمريكية «العقد الأحمر». وقد أوصت مقالة راڤ المنشورة عام ١٩٣٩ إلى أصحاب البشرة الحمراء المسيطرين بأن يهتموا بعناية بنقاط القوة عند أصحاب الوجه الشاحب. ومما يلفت النظر أن **قلعة أكسل** لويلسون والمنشور فى أوائل الثلاثينيات اتخذ الإتجاه المعاكس فى نصحه للرمزيين المعاصرين بتبنى الطبيعية. لكن كل من ويلسون وراڤ كان يأمل فى توحد الاتجاهين المتشعبين للتراث فى نهاية المطاف: الخيال والواقع، والوعى والتجربة، والرفيع والشعبى.

و «التجربة» هى المفهوم الجوهرى فى نظرية راڤ الأدبية. ففى مقالة «مذهب التجرية فى الكتابة الأمريكية» (١٩٤٠) ومقالة «الانحياز المحلى» (١٩٥٧) ذهب إلى أن ويتمان وجيمس ـ وهما رائدا الحداثة فى الأدب الأمريكى ـ اتخذا مواقف إيجابية تجاه التجربة على الرغم من تباين آرائهما فى مضمونها ومغزاها .

وقد أدى «الاندفاع واسع الإنتشار نحو التجربة ونحو الإنغماس فيها» والواقع منذ الحرب الأهلية على خلفية من الروحانية المريضة والهروبية المرحة والمفاهيم غير السوية عن الكرامة إلى تحويل الأدب الأمريكى بشكل إيجابى وتحريره من خضوعه للتقاليد الأوروبية التى سلبته الحيوية. [٢٦] وبدأت العلاقة الحادة مع التجربة والإنفصال عن تقاليد العالم القديم بشكل نشط خلال أواخر القرن التاسع عشر وهى فى رأى راڤ اللحظات المنشئة لأدب أمريكى حديث حقيقى.

أصبح ألفريد كازن رائد الدراسات الأمريكية بين مثقفى نيويورك عندما نشر كتابه الضخم **فوق الأرض المحلية : تفسير الأدب النثرى الأمريكى الحديث**. وظل كازن مع ريتشارد شيس المبرز فى الدراسات الأمريكية حتى وقت طويل بعد ذروة المدرسة. وتقول نظريته عن كتاب القصص الأمريكيين الرئيسيين بين الثمانينيات فى القرن الماضى والثلاثينيات فى القرن الحالى أنهم كانوا فى المقام الأول يستجيبون للتشوهات التى أحدثتها الرأسمالية الصناعية والعلم ويلزمون أنفسهم بالفحص الواقعي للحياة الإجتماعية ويشعرون باغتراب عميق فى خيبة أملهم لفشل الآمال المعقودة على المثل العليا الأمريكية المبكرة. ومما له مغزى أن كازن اتخذ أزمتين ثقافيتين لتكونا الإطار لتاريخه القصصى. فقد وقفت أمريكا أولاً فى الثمانينيات من القرن الماضى «بين

مجتمع وآخر ونظام أخلاقى وآخر.. وكانت متجذرة فى الاتجاه نحو العالم الجديد لمصانعه ومدنه وما أدخلته من تفكك فى المعايير والعقائد القديمة....» (٢٧) أما على الناحية الأخرى فيقول كازن فى السنوات الأخيرة للكساد العظيم فى بدء الحرب العالمية الثانية «يتضح لى أننا وصلنا إلى ذروة محددة فى أدبنا وفى الكثير من ثقافتنا الليبرالية الحديثة وأننا ربما نقدم على حكم شامل فى وضع تكون فيه الحضارة بأسرها فى الميزان ...» (ى) وقد تمكن كازن بوضع تاريخه بين «انتصار» الرأسمالية الصناعية الغربية وتدهورها الرهيب من تناول موضوعه عبر منظور إجتماعى ـ أخلاقى كامل . فالأدب الأمريكى «فى جوهره هو مجرد التعبير عن حياتنا الحديثة» و «جذوره تقع فى تحول مجتمعنا لا أقل ... تقع فى التحول الأخلاقى المؤثر والذى ربما لا يمكن التعبير عنه فى الحياة والفكر والسلوكيات فى أمريكا تحت تأثير الرأسمالية الصناعية والعلم ...» (ح). ووضع كازن مثل ويلسون وراق تاريخ الأدب داخل الحدود العريضة للتاريخ الثقافى ولاسيما فى أبعاده الإقتصادية والإجتماعية والجمالية والأخلاقية. واهتم بعمق كدأب مثقفى نيويورك بآليات الرأسمالية والليبرالية. وأخيراً اعتقد معهم بأن الأدب الأمريكى منغمس فى الواقع: «إنه فوق أى شيء آخر يجد جذوره فى الحاجة لتعلم ماهية واقع الحياة فى العصر الحديث». (ط)

ويرى كازن أن جزءاً من التاريخ العام هو تاريخ الأدب كما أن قسماً من تاريخ الأدب هو تاريخ النقد. وأوضاع المجالات الأدبية والنقدية توازى نظائرها فى مجالات الإقتصاد والمجتمع. والنقد ليس مستقلاً بل هو عنصر من عناصر الثقافة. ولا يستغرب أن كازن خصص ما يقرب من ربع تاريخه لتأريخ النقد المحلى كقسم من أقسام الأدب الأمريكى. وها هى ذى نظريته فى تاريخ النقد الأمريكى:

كان النقد من إيمرسون وثورو إلى منكن وبروكس هو فلسفة غير المتخصص الأمريكية الكبرى والضمير الفكرى والجعبة الفكرية التى تحمل كل شيء . كانت دراسة للأدب تهتم فى كيانها بمثل المواطنة وكان فى الغالب بحثاً عن نظام أخلاقى جديد وجازم يمكن للكتابة الأمريكية أن تعيش وتنمو فيه أكثر من كونه دراسة للنصوص الأدبية . ولم يكن يهتم بمشاكل الصنعة والأسلوب إلا عرضاً فيما عدا نقاد كپو وچيمس وإنما كان شكلاً من أشكال الدعاية الأخلاقية أكثر من دراسة للمشاكل الجمالية . بل وكان الوسيط السرى بين الأدب والمجتمع فى أمريكا حتى وإن كان القليل هم الذين قرأوه ومارسوه . (٤٠٠ - ١) .

وعلى هذه الخلفية أدان كازن المعارك الدائرة فى صحة النقد حيث أجبر المتطرفون من اليسار واليمين فى سعيهم نحو النقد الإجتماعى المذهبى والجماليات النصية النقد على أن يصبح شمولياً فى عصر الشمولية . وذهب إلى النقد الأمريكى لا يجب أن يكون سلاحاً سياسياً أو فنياً مدرسياً ، لا دعاية ولا أكاديمية مفتقرة

للحيوية. فالنزعة الاجتماعية بدون الجماليات والجماليات بدون التوجه الإجتماعى إلى التعصب والسلطوية . وكان توجه الشكليين مثل باوند نحو الفاشية واليساريين مثل هيكس نحو الستالينية يمثل أسوأ أخطار التطرف النقدى . وفى نهاية المطاف فإن الأزمة فى النقد خلال الثلاثينيات كانت جزءاً من أزمة أوسع فى كامل النظام الأخلاقى للحضارة الغربية : « لقد أصبح النقد جبهة فلسفية تشتبك فيها القوى المركزية التى تحاول أن تعيد بناء العالم فى معركة » . (٤٠٦)

وما كرهه كازن فى المعسكرات المتصارعة للنقاد الأمريكيين فى الثلاثينيات هو الإنسحاب الفكرى والأخلاقى الذى تأسس فى مشروعاتهم . ووجد أن الأمل الوحيد يقع عند مثقفى نيويورك : « عاش النقد مع هؤلاء الكتاب فى أمان لم يجربه فى أمريكا من قبل ... » (٤٤٧) وأصبح إدموند ويلسون عنده الناقد الأمريكى الوحيد الذى يستحق المديح بلا تحفظ . فهو لم يقع فى شراك الاختيار المميت بين النقد الاجتماعى والنقد الجمالى بل « واصل كتابة النقد كدرس إنسانى عظيم ودراسة للأدب فى علاقته بالحضارة لا تضحى بأى شئ فى سبيل دقة الملاحظة وإنما تثبت عينيها على كامل الحالة الإنسانية » (٤٤) ويرى كازن أن تراث النقد الأمريكى ظل حياً وفاعلاً عند مثقفي نيويورك – وليس عند الماركسيين المذهبيين أو عند النقاد الجدد . وهذا الالتزام المزدوج بالواقع وأيضاً بالصنعة الأدبية هو الذى يميز أفضل نقادنا وأفضل كتابنا وكذلك يتميزون باغترابهم عن المجتمع الرأسمالى وإلتزامهم بالقيم الديموقراطية .

يحظى ريتشارد شيس باعتراف واسع كباحث بارز ومهم فى الدراسات الأمريكية وقد نشر ستة كتاب وجمع كتاباً مرجعاً تتعلق كلها بالأدب العالمى : **هرمان ملفيل** (١٩٤٩) **وإميلى ديكنسون** (١٩٥١) ، **ووالت ويتمان : إعادة النظر** (١٩٥٥) **والرواية الأمريكية وتراثها** (١٩٥٧) ، **والأفق الديمقراطى** (١٩٥٨) ، **ووالت ويتمان** (١٩٦١) ، **وملفيل : مجموعة من المقالات النقدية** (١٩٦٢) . وأشهر أعماله الرواية الأمريكية وتراثها الذى يطرح فيه نظرية عن الأدب الأمريكى تشبه فى نقاط مهمة معينة نظرية راف وكازن لكنها تختلف عنهما فى نواحى مميزة . ويسعى شيس بدراسة الراية الأمريكية من شارلز بروكدين براون وجيمس فينمور كوبر إلى ف.سكوت فيتز جيرالد ووليام فوكنر إلى تمييز القصص الأمريكى عن الإنجليزى بوصف الأعمال الإنجليزية العظمى بأنها واقعية بين الأعمال الأمريكية العظمى روايات تتسم بطابع الرومانس .

والرومانس فى نظرية شيس وكما يمارس فى أمريكا هو اقتباس معدل فى القرنين التاسع عشر والعشرين للواقعية التقليدية . ومن بين الملامح المميزة الكثيرة للرومانس تحرره النسبى من مماثلة الواقع والفعلى وميله للميلودراما أو الأمثولة الرعوية وتفضيله للفعل الرمزى على تطوير الشخصية وعنايته بالمشاكل الأخلاقية

العامة وليس بالحقيقة وتفضيله البارز للإغتراب والتناقض والفوضى بدلاً من التناغم والوفاق والتطهر ومعالجته للتجربة على أنها مفككة وغير محكومة ولا اجتماعية وفردية.

«إن الرومانس فيما نرى هو نوع من القص «الحدودى» سواء أكان ميدان الأفعال هو المنطقة المحايدة بين الحضارة والبرية كما فى مغامرات كوبر وسيمز أو سواء كما عند هو ثورن وكتاب الرومانس اللاحقين كان ميدان الفعل حالة من حالات الذهن وليس مكاناً ـ إنه أرض الحدود فى العقل الإنسانى حيث يمتزج الفعلى والخيالى . والرومانس لا يرسخ نفسه بثبات مثل الرواية فى وسط الواقع ولا يهرب فى أشكاله التى تبقى فى الذاكرة إلى الخيالى المحض» (١٩)

وبالنسبة إلى القصص الواقعى فإن رواية الرومانس تنحو إلى التحول عن الواقع والوجود الإجتماعى باتجاه العقل والخيال . وهى تحتل مكاناً على الحدود فى طابعها المجرد أكثر منه المحسوس . وتتحرك رواية الرومانس من الناحية النفسية من الوعى إلى اللاوعى معبرة عن «الحقائق الغامضة والمركبة وغير المتاحة للواقعية» (ك) أما من الناحية الشكلية فهى غالباً تفضل الأسطورة والرمز والحكاية الرمزية على توثيق التجربة الحية . فهى تكتفى باسكتشاف المجالات الجديدة فى الحياة وشواذها بدلاً من استملاك تلك الأماكن والتجارب الغريبة وفرض الطابع الحضارى عليها . وفى المقابل فإن الواقعية الإنجليزية هى «ضرب من المشاريع الإمبريالية واستملاك للواقع بهدف أسمى هو فرض النظام على الفوضى» (٤) .

ووفق رأى شيس فإن «الرومانس خرج من ثقافة من التناقضات ولدتها (١) العزلة الجغرافية والسياسية للتجربة الأمريكية القومية المبكرة، (٢) والميلودراما المانوية التطهرية القوية بين الخير والشر، (٣) والولاء المزدوج للأمريكيين للمذاهب الفكرية فى العالم القديم والعالم الجديد. ويضع شيس الأدب مثلما وضعه راف وكازن فى المجال الأرحب للثقافة القومية التى وجدها هى الأخرى متشعبة. والواقعية والرومانس عند شيس توازى إلى حد ما مفهومى البشرة الحمراء والوجه الشاحب عند راف والنزعة الإجتماعية والجمالية عند كازن بالإضافة إلى الطبيعية والرمزية عند ويلسون من قبل. وهذه الفئات المتناظرة تكرر بطرق مميزة الإستقطابات المؤسسة لمشروع مثقفى نيويورك: السياسة الماركسية والجماليات الحداثية. ويكرر مشروع جمع وموازنة هذين المجالين نفسه بطرق فريدة فى نظريات الأدب الأمريكى التى يطرحها كل من مثقفى نيويورك.

ولما بدا أن نظرية الرومانس تضع الرواية الأمريكية فى مجال جمالى بحت أضاف شيس ملحقاً لكتابه استخدم فيه لا تاريخية ومفارقة (أو جمالية) نقد الأسطورة كنقيض يركز من خلاله على التزامه هو بالنقد الثقافى والأدب الواقعى. وهو يقول عن

نقاد الأسطورة: «إنهم يتجاهلون حقيقة الزمان والمكان بأسرها وكل السياق الثقافى الذى يوضح الأشياء . وقد انتبهت إلى هذا فى قولى أن الواقعية هى الخاصية المميزة الأساسية للرواية وفى حديثى عن الرومانس باعتباره فى الرواية ينشأ من الواقعية ويعدلها...» (٢٤٣-٤٦) ويهدف هذا الرأى إلى وضع الرومانس داخل عالم الواقعية وتجنب تقديسه ليصبح «ذا وجه شاحب» أو طريقة جمالية رمزية خالية من الثقافة والواقع التاريخى. والرومانس كظاهرة «حدودية» موضوع وإن فى قلق بين الواقع والتجربة والمجتمع على جانب والعقل والخيال والشكل الجمالى المستقل على الجانب الآخر . وهنا نكتشف نسخة من الجدلية الأساسية عند مثقفى نيويورك والتى تجلت فى نظريات الأدب الأمريكى التى وضعها راڤ وكازن وشيس وغيرهم.

عن تأسيس النقد والأدب

بدأ مثقفو نيويورك منذ أوائل الخمسينيات يعبرون عن إحباطهم من جراء إضفاء الطابع المؤسسى على النقد والأدب وهى ظاهرة ارتبطت فى رأيهم بالتكوين العام للمجتمع الجماهيرى فى فترة ما بعد الحرب . وقد هدد استقطاب الاتجاه الطليعى فى الأدب والنقد والسياسة بتقويض الاستقلال الفكرى وبث الانصياع . ويوضح هو «أننا بالمجتمع الجماهيرى نعنى مجتمعاً مرتاحاً نصفه فى رفاهية والنصف الآخر معسكر وأهله سلبيون ولامبالون ومفتتون، وتتداعى فيه بالتدريج الكتل المتماسكة من الجمهور القائمة على المصالح والآراء المحددة ويصبح الإنسان فيه مستهلكاً ومصنوعاً بنفس أسلوب الإنتاج الجماعى الذى تنتج به المصنوعات ووسائل التسلية والقيم التى يستهلكها». (أ. ج، ١٩٦) وتخلق إزالة ونزع الفوارق والنزوعات غير العادية والمصالح الخاصة وضعاً ثقافياً «ينظر فيه للخلافات والجدل والمناقشات المحتدمة باعتبارها علامة على الذوق السيء» و«تتفلت فيه التجربة المباشرة والحية من البشر» (١٩٧). وبانعزاله عن التجربة المباشرة وتثبيطه عن الإنشقاق يأخذ الإنسان المنتج جماعياً الراحة والتسلية والتعليم والرفاهية لقاء تخليه عن الاستقلال وقوة النقد.

وقد وصف راڤ فى «المثقفين الأمريكيين فى موقف ما بعد الحرب» (١٩٥٢) المثقفين بأنهم لم يعودوا ملتزمين بالمعارضة والتمرد ولم يعودوا يشعرون بالإغتراب والإستلاب. «ومع تغير مزاجهم بالتدريج من المعارضة إلى القبول ازداد عدم تلقيهم للأفكار المتطرفة وقل تشدد ونقاء التزامهم الأيديولوجى وزاد انفتاحهم على إغراء ما هو قائم» (م. أ. س، ٣٢٩) ومن بين العوامل التى أدت إلى هذا التغير فضح أساطير الستالينية واليوتوبيا وتراكم الروائع القومية خلال فترة الحداثة مما أشاع الإحساس بالارتياح والخمول الفكرى فى أوروبا الغربية فى فترة ما بعد الحرب واستيعاب المثقفين فى الجامعات والمناصب الحكومية وزيادة الثروة المادية المتولدة من اقتصاد

الحرب. ويرى راف أن الأمة كانت تشهد حالة من «تبرجز الإنتلجنسيا الأمريكية» (٣٣٠) وترافقت موجة التقبل بأمريكا ونقد الشيوعية مع «ميل إلى الجلافة» لا توقفه الروح النقدية ويهدف إلى القضاء على تقاليد المعارضة . و «أقل ما نستطيع فعله لمواجهة توسع المجتمع الجماهيرى بلا هوادة أن نبتعد عنه ونرفض عطاياه» (٣٣٤) والبديل الوحيد للمثقفين عند راف هو إعادة الحيوية إلى الاتجاه الطليعى حتى يضع معاييره ومقاييسه الخاصة ويقاوم دوافع التوافق مع المجتمع .

وكانت مقالة هو «عصر الانصياع» (١٩٥٤) أشهر انتقاد للمجتمع الجماهيرى وفرضه للطابع المؤسسى على النقد والأدب. ويهاجم هو توافق المثقفين مع المجتمع ويضع معادلة مستفزة: «إن صلة مجتمع المؤسسات بالمثقفين هى نفس صلة الثقافة الإعتيادية بالثقافة الجادة فالأول يتغذى على الثانى ويمتعه ويغير عليه بكثرة ومهارة متزايدة ويدعمه ويشجعه إلى الحد الذى يمكنه من شن المزيد من الغارات عليه» (٢٨) وكما تتغذى الثقافة الشعبية على الثقافة الرفيعة تمتص المؤسسات المثقفين. وتضيع فى هذا الخضم الفكرة الإنسانية والاستقلال النقدى ـ أى الرغبة فى «الالتزام دون انفعال عاطفى والإستعداد للوقوف وحيداً متطلعاً متحمساً ومتشككاً» (٣٢) ويعتقد هو مثل راف أن الإتجاه الطليعى وحده بعد إعادة تكوينه وتنشيطه هو القادر على عكس الإتجاه الرهيب صوب الإنصياع. وعلى هذه الطليعة أن تتقبل الإغتراب الذى هو على أى حال مصدر أفضل الأعمال الأدبية والنقدية والفكرية التأملية التى أنتجت فى العصر الحديث. وعليها أيضاً أن تحذر الليبرالية التى «تسهم إلى حد ثقيل فى الإنصياع الفكرى» (١٧).

وكان مهتماً على وجه خاص بالانصياع الذى أوجده نجاح النقد الجديد. وانتقد بجانب ذلك نظام درجات الدكتوراه وسائر التعليم الأدبى. «إن ما نجده اليوم فى العالم الأدبى هو فرض تدريجى للبيروقراطية على الرأى والذوق ..» (٢٦-٢٧) وفى عصر الإنصياع هذا «يصبح الأدب نفسه مادة خاما يصيغها النقاد فى خطط من الأبنية والرموز، وإذا افترضت بأن الأدب يعنى بشىء غريب مثل التجربة الإنسانية أو بشىء عفا عليه الدهر مثل البشر فإنك ترتكب الهرطقات» (٢٧) وأصبح النقد كصناعة تعنى بالأبنية الشعرية أكثر من التجربة الإنسانية ضرباً من الصنعة الآلية بأدواتها وأسرار المهنة وطرائقها.

ويرى ديلمور شوارتز أن الثقافة الجماهيرية والتعليم والنقد الجديد كلها جزء من التحول الجماعى العام للمجتمع. فالنقد الجديد «يميل بطبعه إلى إلحاق الأدب بالجامعة إلى درجة أن الميزان لا يمكن أن يعتدل إلا على يد أنتلجنسيا نقدية غير منصاعة داخل وخارج الجامعة...»(٢٩) ويتفق شوارتز مع راف وهو فى الدعوة إلى إحياء طليعة فكرية نشطة ـ مع إمكانية أن يكون بعض أعضائها من الوسط الجامعى.

وقد رأى ألفريد كازن فى الطبعة المعدلة لكتاب **المعاصرون** (١٩٨٢) أنه من المناسب إضافة مقدمة تتعرض بالبحث لحالة النقد منذ فترة الكساد. وذكر أن «النقد فى أواخر الثلاثينيات كان لا يزال أمراً يتعلق بالمعرفة والذوق الفردى وليس أسلوباً لتعريف الطلبة بالأدب ...». [٣٠] وعبر عن أسفه لانتصار النقد الجديد آلى الطابع ثم أظهر حنقه الشديد على الخطأ المهنى الذى يوحد بين النقد والتعليم. وبحلول أوائل الخمسينيات كان من الواضح عند مثقفى نيويورك ومن المثير لإحباطهم أن الجامعة قد استقطبت النقد واحتكرت الدراسة الأدبية وحدت من الصحافة الأدبية المستقلة. ومن الصحيح أن الروح المعادية للطابع الأكاديمى وكره الدراسة المحترفة (لصالح الصحافة المستقلة) تعود إلى أيام نشوء المدرسة. فقد كتب إدموند ويلسون عام ١٩٣٩ من جامعة شيكاغو إلى ألن تيت يقول: «إننى مستاء بعض الشيء ـ وربما بلا داع ـ لرؤية الكثير من المتأدبين يلجأون للتدريس كما كان (عكازاً) حسب تعبير **مجلة بارتيزان**» (**الخطابات**، ٣٢١) وبينما اعتمد معظم المثقفين بشدة فى الخمسينيات على هذا العكاز ـ باستثناءات بارزة مثل ويلسون ـ فإنهم استمروا فى الفصل بين وظائف النقد ووظائف التعليم وفى تفضيل الصحافة الراقية على البحث الأكاديمى. وألح كازن عام ١٩٦٢ على «أن النقد لا يجب أبداً أن يصبح مهنياً إلى حد أن المهنيين وحدهم يقدرون على قراءته ... لقد صدمتنى مؤخراً المقالات التافهة تماماً فى الكثير من الدوريات الأكاديمية التى ظهرت أخيراً والتى تعنى بالأدب والنقد الحديث» (م، ٥٠٢) ويلاحظ كازن أن أقوى النقد على مر تراث الأدب الحديث بأسره ظهر فى المجلات والعروض الأسبوعية. وقد كتب هو نفسه **فوق الأرض المحلية** بأسلوب صحفى بدون هوامش ولا ثبت للمراجع. ويفضل كل مثقفي نيويورك تقريبًا نفس أسلوب النقد غير المهنى وكان هذا يعنى أن تأثيرهم المحدود على نقاد الجامعات أخذ يضمحل.

وكان إضفاء الطابع المؤسسى على الأدب الحداثى بالتحديد مصدراً لعدم التحدد الشديد عند نقاد نيويورك . فقد أصيب ليونيل تريلنج بالانزعاج لأن متمردى سنوات ما بين الحربين ـ إليوت وجويس وباوند وغيرهم ـ أصبحوا موضع الإعجاب فى الجامعات وكانت هذه الظاهرة عنده جزءاً من عملية أوسع لإضفاء الطابع المؤسسى على الثقافة المناهضة والطليعية والتى تحولت للأسف إلى طبقة مميزة تقع غالباً فى عالم الجامعة. ويقول تريلنج بوضوح فى ملحق لتصديره لنسخة ١٩٦٨ **من ما وراء الثقافة** «إننى أنظر بالشكوك إلى الصلة المتنامية بين الجامعة والفنون. وفوق هذا ينشأ عدم ارتياحي للوضع من اهتمامي بسلامة الفنون وصحة تأثيرها» (ص ـ ض) وقد عجلت الجامعة بعملية تحويل الأعمال الراديكالية والتخريبية إلى «كلاسيكيات» وبدا إن إضفاء المشروعية أو التطبيع هذا يمر بلا جهد تقريباً مما أوجد وضعاً أخذت فيه اللقاءات الشخصية الصعبة مع العمل التى كانت تحدث فى الثقافة سابقاً تختفى فى وسط

عملية من تعميم الطابع الجمعى . وقد تحدث تريلنج بسخرية فى «حول تدريس الأدب الحديث»، والتى نشرت أولاً تحت عنوان مختلف فى **مجلة بارتيزان** (١٩٦١)، يقول: «علينا أن نسأل أنفسنا عما إذا كان الكثير جداً بما يزيد عن الحد يدخل فى نطاق الجامعة فى أيامنا هذه. إن الجامعات تحرر أنفسها أكثر وأكثر وتحول نظراتها الإمبريالية العطوفة إلى ما يسمى بالحياة نفسها ويتزايد الشعور بين طبقاتنا المتعلمة إننا لا نكاد نستطيع أن نخبر شيئاً إلا إذا أكد صحته علم أكاديمى قائم . والنتيجة أن التجربة تفقد مباشرتها الشخصية عندنا وتصبح جزءاً من نشاط يعتمده المجتمع» (م. ث،١٠) إن إضفاء النزعة التعليمية على التجربة وعلى الحياة نفسها يبدد بلا حدود وهو يخضع المزيد والمزيد من الواقع لسيطرته ويحول الأشياء كلها إلي المجال العام فى «نظرة إمبريالية» لا تكاد تترك شيئاً بدون أن تفتش فيه. إن المجال الذاتى والشخصى أخذ فى التقلص وربما فى الاختفاء. وقد أضفى الطابع المؤسسى فى لحظة تقريباً على الطليعية وعدم الإنصياع كما على كل شىء آخر. وهذه فى رأى تريلنج الثمار السيئة لليبرالية «العطوفة» التى حذر منها فى الأربعينيات والتى غذت فى الستينيات الاستياء والمزاج المحافظ عند نقاد نيويورك. ومن المدهش أن ليونيل آبل تأسف فى مذكراته **حماقات فكرية** (١٩٨٤) على «أن الجامعات قد تخلت عن قسم كبير من الحياة كان فى العادة يقع خارجها وهو فى رأيى ما أضر بالحياة وبالعلم كذلك» [٣١].

وبينما كرس النقاد الجدد ونقاد شيكاغو جهودهم من قبل بحماس لوضع أدوات تعليمية فعالة كان مثقفو نيويورك أقل تحمساً فى جوانب عدة. إذ كانوا أولاً ينظرون إلى حياة الصحفى الأدبى المستقل كنموذج للناقد أى أنهم كانوا يتشككون فى الجامعة والباحث المحترف إن لم ينبذوهما . كذلك قاوموا اختزال النقد فى نشاط الشرح والتفسير فى الفصل. فالنقد كنشاط ثقافى يستهدف الجمهور العريض لا يستطيع ولا يجب أن يقتصر على قاعات المحاضرة فى الجامعات والدوريات المتخصصة. وبجانب ذلك احتقر نقاد نيويورك الثقافة الجماهيرية وعمليات فرض الطابع الجماهيرى لأن التوجه التعليمى كان يشارك بلا تدبر فى تلك «الوقائع» الفظيعة. (وبصرف النظر عن الاحتقار فقد جمع الكثير من «المثقفين» وحققوا كتباً متخصصة للجامعة والسوق «الجماهيرى»). وأخيراً كانوا لا يثقون فى النزعة التعليمية ؛ لأنها بالتحديد عملت على إضفاء الطابع الإجتماعى ـ أو إخضاع ـ الثقافة الطليعية التى يحبونها . وقد عبر تريلنج عن مشاعرهم بإيجاز عندما قال: «إن التعليمية موضوع يثير الإكتئاب عند كل الأشخاص ذوى الإحساس» (م. ث، ٣).

وبالنظر إلى فرض الطابع الجماهيرى على التعليم فى فترة ما بعد الحرب والتدجين الإجتماعى للفن الحداثى المناهض والإختزال الواسع النطاق للنقد بحيث يصبح مجرد شرح تعليمى مهنى واستقطاب المفكرين الطليعيين من جانب الحكومات

فلم يكن من المدهش أن نجد تريلنج وغيره من كتاب نيويورك يعبرون عن الاستياء من تزايد التفاهة والصغار فى الفن والتجربة الخاصة. كما لم يكن مما يدهش أنهم كانوا يستاءون من أى فائدة أو نجاعة يحققها التعليم الأدبى. ذلك لأن التعليم والنقد المعاصرين كانا يعلمان السلبية الذكية إزاء أكثر النصوص الحديثة طاقة مما أدى إلى فشلهما فى تطوير وتحسين الذكاء والإستقلال النقدى . وفى الواقع فإنهما دعما الإنصياع والتخصصية والسلبية وليس التفكير النقدى المستقل . وكانت فائدة التعليم الأدبى فى سنوات ما بعد الحرب موضع شك عند مثقفى نيويورك كما أن قيمته عندهم لم تكن مؤكدة أبداً.

وبينما ارتبط نصف نقاد نيويورك البارزين تقريباً بالجامعات منذ بداية حياتهم العملية فإنهم ومعظم الباقين شغلوا مناصب أكاديمية مرموقة خلال الفترة فى أوائل الخمسينيات إلي أوائل الستينيات. وعندما انتقلت **مجلة بارتيزان** عام ١٩٦٣ في نيويورك لتستقر في جامعة رتجرز (حيث قبل فيليب راف منصب الأستاذية) وعندما رحل راف قبل ذلك بستة أعوام إلي نيو إنجلد ليشغل منصب أستاذ في جامعة برانديس (التي انتقل إليها هو عام ١٩٥٣) كان يمكن القول إن المدرسة تعرضت للبرجزة والإستقطاب اللذين اشتكت منهما سابقاً. ويتحدث هو عن تلك الفترة (في **هامش الأمل**، ٢٨٩) فيقول: «إن الحياة الأدبية لنيويورك انهارت ناجحة» وربما كان مثقفو نيويورك في تلك النقطة يشكلون داخل الجامعة تلك الأنتلجنسيا غير المنصاعة التي دعا شوارتز إلي وجودها في أوائل الخمسينيات. لكن الرأي الأقل تعاطفاً لهذا الوضع يقول بأن نقاد نيويورك قد «باعوا القضية». ومما دل عليه هذا التحول في المدرسة كان نهاية الصحافة الأدبية المستقلة كقوة مؤثرة في النقد الأمريكي وبداية عصر جديد أصبحت فيه الجامعة بيت النقد الأدبي بالإضافة إلى الكتابة الإبداعية. وعلي الرغم من تحول نقاد نيويورك إلي الطابع المؤسسي ووفاة ويلسون وراف وتريلنج وشيس وشوارتز في أوائل السبعينيات فإن كازن و هو وغيرهم تمكنوا من الإبقاء علي أفكار واهتمامات ومناهج ومنظورات مثقفي نيويورك وأسلوبهم المميز إلي الثمانينيات. وبجانب ذلك واصل العديد من الأتباع الأصغر تراث نيويورك النقدي علي صفحات المجلات «الأدبية» الباقية.

ومن بين أوجه الضعف والنقص عند نقاد نيويورك نجد التصور الضيق نسبياً للغة والتقدير المحدود للشعر والإهمال الخطير لدقائق الأسلوب الأدبي. وكانت أعمال إيريك أورباخ وف. أو. ماثيسين في النقد الثقافي والتي نُشرت كذلك في الأربعينيات والخمسينيات أكثر عمقاً في هذه الجوانب. ودلت عدم إستطاعة مثقفي نيويورك تقدير أدب ما بعد الحداثة ــ وقد كرهوا علي وجه الخصوص أعمال نورمان مايلر ومجموعة البيتس ــ على النطاق المقصور لميولهم الأدبية. وبالمثل فإن احتقارهم لليسار الجديد

عزلهم عن الجيل الجديد من الراديكاليين والاشتراكيين مما حد كثيراً من نفوذهم. وبرغم أنهم كانوا من أوائل المفكرين الأدبيين الأمريكيين شعوراً بالوجودية الأوروبية إلا أنهم لم يستفيدوا على نحو يذكر من هذه الفلسفة الجديدة وتركوا المجال للنقاد الآخرين مثل الظاهراتيين والوجوديين والتأويليين ليمدوا خطوط البحث المثمرة التي فتحها الفكر الأوروبي المعاصر. وكان من بين مثقفي نيويورك بعض الناقدات المتفوقات ـ إليزابيث هاردويك وماري مكارثي وديانا تريلنج ثم سوزان سونتاج بعد ذلك ـ وهو ما جعل تلك المدرسة أول الحركات «المندمجة» في الحقبة المعاصرة. غير أن هؤلاء الناقدات لم تكن لهن إسهامات متواصلة في النقد النسائي بالتحديد ففاتت عليهن فرصة الريادة في المجال البحثي الجديد. ومن المفارقة أن النطاق الواسع للنقد الثقافي كان يعني أن مشروع مثقفي نيويورك قد قاوم بنجاح عملية التقنين اللازمة لإضفاء الطابع المؤسسي، وفتح المجال للنقاد الجدد لتحقيق الانتصار، مهما كان مشكوكاً فيه، في الجامعات مما ضمن لهم النفوذ الممتد والبقاء. وفي نهاية الأمر فإن اغتراب وبوهيمية مدرسة نيويورك ـ وهي مصدر قوتها ـ أصبحت نقطة الضعف فيها التي حالت دون انتشار أفكارها خارج الدائرة الضيقة. وبعد أن قاوموا فرض الطابع المؤسسي بنجاح أصبحت صورة مثقفي نيويورك عند الجيل الأصغر كمجموعة هامشية متنافرة من غريبي الأطوار والراديكالين الذين عفا عليهم الدهر.

الفصل الخامس
نقد الأسطورة

الآراء حول الأسطورة والعصر الحديث

على الرغم من أن نقد الآسطورة عرفته أمريكا فى الثلاثينيات وحتى الثمانينيات فإن ذروة الحركة استمرت من أواخر الأربعينيات إلى أواسط الستينيات ، وفى هذه الفترة الرائدة النشطة كان من بين الشخصيات الرئيسية ريتشارد شيس وفرانسيس فرجسون وليزلى فيدلر ودانييل هوفمان وستانلى ادجارهايمان وكونستانس رورك وفيليب ويلرانيت ، ومن الآخرين العديدين الذين ارتبطوا بنشأة نقد الأسطورة نجد كينيث برك وجوزيف كامبل ووليام تروى بجانب مود بودكين من بريطانيا والباحث الكندى نورثروب فراى ـوهو الشخصية الأدبية الأنجلوسكسونية الرائدة فى الحركة. وكما كانت الحال مع كبار الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ولد معظم نقاد الأسطورة البارزين خلال العقدين الأولين من هذ القرن أو قبل ذلك (والنقاد الذين نناقشهم فى الفصول اللاحقة هم من الأجيال المتأخرة) ولم يكن نقاد الأسطورة مدرسة بقدر ما كانوا حركة لأنهم كمجموعة لم يشتركوا فى مجلات أو دوريات رئيسية ولم تكن لهم شبكات واسعة من الصداقات طويلة الأجل أو مواقع مؤسسية أو جغرافية. (كان برك وفرجسون وهايمان وتروى مع ذلك مرتبطين بجامعة بننجتون) وقد وحدت بينهم طريقة معينة فى التفكير حول الأدب والنقد تعتمد على نظريات الأسطورة التى استمرت غالبا فى الدراسات الأوروبية فى ميادين الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم الإجتماع و/ أو الفولكلور.

ويمكن جزئياً إرجاع نجاح وذيوع نقد الأسطورة خلال السنوات التى اعقبت الحرب مباشرة فى أمريكا إلى ضيق نطاق الشكلية المهيمنة والدرس التاريخى والنمو المؤثرخلال أوائل القرن العشرين لعلوم النفس والأنثروبولوجيا وجاذبيتها ثم الى الحالة الروحية المزرية للانسان والحضارة العصرية والتى صورتها بطريقة لا تنسى الفلسفة والأدب الوجودى المعاصر. وقد رد نقد الأسطورة بإدراك على جفاف الشكلية والنزعة الأثرية وضد خواء وعبثية عالم علمى بلا إله. واستجابوا بميل للحقائق الأنثروبولوجيا المكتشفة حديثاً حول اكتمال وروعة خلق الإنسان للأساطير والطقوس والقصص الشعبية من خلال المجتمعات فى كل مكان. واتسم نقاد الأسطورة بالتشكك فى التكنولوجيا والحنين للمغزى الروحى والالتزام المضمر بفكرة المجتمع والاهتمام القائم بالوعى الإنسانى الأولى.

وتعطينا إدانة فريدريش نيتشه المشهورة للحياة الحديثة فى **مولد التراجيديا** (١٨٧٢) لوحة نموذجية نفهم منها ذلك العالم المقتلع الجذور الذى يعد نقد الأسطورة رداً إيجابياً عليه، فالمجتمع كما يرى نيتشه قد فقد أسسه الجوهرية فى الأسطورة وكانت النتائج وبيلة:

لننظر فى الإنسان المجرد العارى من الأسطورة والتعليم المجرد والأخلاق المجردة والقانون المجرد والحكومة المجردة ، وشطحات الخيال الفنى العشوائية بلا أسطورة أصلية توجه مسارها ، والثقافة بلا موطن أصلى ثابت ومكرس وقد حكم عليها بأن تستنفد كل الإمكانات وتتغذى بائسة كالطفيل على كل ثقافة أخرى تحت الشمس . هنا نجد عالمنا الحاضر . إن الإنسان اليوم عارياً من الأسطورة يقف جائعاً بين كل حقب الماضى التى مرت به ويحفر كالمجنون بحثاً عن الجذور... (١)

أصبح الإنسان بدون الأسطورة مجرداً ـ بلا وطن ولا إله ، محموم . وقد تنبأ جيانباتستا ڤيكو بهذا الوضع فى أوائل القرن الثانى عشر. فكل الثقافة من الفنون إلى القانون إلى الحكم إلى التعليم تعانى من اقتلاع رهيب للجذور. ومما له مغزى أن العلم هو الذى «دمر الأسطورة وبنفس الفعل أزاح الشعر عن تربته الأصلية وجعله بلا وطن» (١٠٥) . وتبدو الحالة المحزنة للثقافة الحديثة ـ أى مرضها ـ وكأنها تتطلب إعادة ميلاد الأسطورة: «إن كل ثقافة تفقد الأسطورة تفقد معها إبداعها الصحى الطبيعى» (١٣٠).

وعندما تعرض ت. س. إليوت وجيمس جويس بعد نيتشه بنصف قرن للعبثية الهائلة فى العالم الحديث اعتمدا بشدة على الأسطورة: إذ استعملت **الأرض الخراب وأوليس** أدوات أسطورية تدين للإنثروبولوجيا كثيراً. وقد راد ييتس هذه الاستراتيجية واستعملها العديد من الحداثيين. والتوجه نحو الوعى البدائى أو الأسطورى – نحو «وعى الدم» فى مقابل «الوعى الذهنى» المجرد حسب مصطلحات د. هـ. لورنس ـ يسم المسار الذى اتخذه الجانب الأكبر من أفضل الفنون والعلوم الإجتماعية فى أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً وهو الخلفية الأساسية لنشأة نقد الأسطورة. ولهذا الإهتمام بالبدائية جذوره فى الرومانسية. وارتكن نقاد الأسطورة بثقل على السير جيمس فريزر وغيره من علماء الإنثروبولوجيا وعلى كارل يونج وغيره من دارسى التحليل النفسى فى تكوين معرفتهم وفهمهم للأسطورة. وكانت العديد من الدراسات الإجتماعية العلمية للأسطورة ـ والتى ألفت فى الجزء الأول من هذا القرن ـ تكمن خلف المنظورات الأساسية عن الأسطورة التى استعملها فيما بعد دارسو الأدب فى أمريكا وغيرها .

تعلم القراء أن الأفعال والحركات والرقصات الطقسية هى مصادر الأساطير البدائية من خلال أعمال الأنثروبولوجيين فى جامعة كمبريدج ولا سيما كتاب فريزر

الغصن الذهبى (١٨٩٠ ، طبعات مزيدة ١٩٠٠ ، ١٩١١ - ١٥) . وأصول الطقوس سحرية: فقد مارست الشعوب القديمة الطقوس لتسخير القوى المختلفة لأغراض اجتماعية نفعية. وأنشأ الإنسان الأول صلات حيوية بالقوى الروحية العلوية والهيبة عن طريق السحر والطقوس والأسطورة وهذه الأشكال الأولية وهى اجتماعية بطبعها وتصاحبها الميبة والعجب تستخدم الوسائل الدرامية لتحقيق أهداف اجتماعية - وقد فقدت الصلة بأصولها على مر الزمان . ويقول ستانلى إدجارهايمان الذى اتبع خط كمبريدج أنه «مع موت الطقوس القديمة فى الممارسة الحرفية تنتقل ذكراها التى يساء فهمها والمتحولة إلى الأسطورة والرمز وهو الشكل الذى تعيش فيه وتلون به التاريخ بدون أن تكون هى نفسها أحداثا تاريخية» .[٢] والأساطير فى أصلها ليست سجلات للأحداث أو الشخصيات التاريخية بل هى بالأكثر تفسيرات لظواهر فعلية وهى القصص التى تبرر الطقوس . ثم تسىء قرائتها بعد ذلك أحياناً باعتبارها وثائق تاريخية وأحياناً على أنها وثائق شبه علمية.

ونظر النقاد الأدبيون كل على حسب رأيه إلى الأسطورة على أنها فى المقام الأول ذات طابع سحرى أو طقسى أو تاريخى أو قصصى أو معرفى أو وظيفى أو يجمع بين بعض هذه العناصر . وقد فضل النقاد الذين يتبعون خط كمبريدج (مثل هايمان) المدخل الطقسى للأسطورة بينما روج ريتشارد شيس أكثر من غيره للمنظور القصصى فى رأيه بأن قدرة الإنسان على صنع الشعر هى التى تنتج الأساطير (وليس العكس). وقد استنكر أى تصور معرفى للأسطورة. وأضاف شيس إلى تصوره القصصى بعداً سحرياً: فالأساطير تُشْرِب القوى الطبيعية بالقوى فوق الطبيعية لتحقيق أغراض معينة ، فهى تمسك بالقوى اللاشخصية فى *العالم* وتوجهها صوب تحقيق حاجات عاطفيه معينة.» [٣] أما فيليب ويلرايت فقد بنى على النتائج التى توصل لها كاسيرر ليرعى مدخلاً لتناول الأسطورة يجمع بين الطقس والقص والمعرفة بينما يستبعد السحر بفصله عن الطقس. وفكرة البعد المعرفى الجوهرى فى الأسطورة مستمدة من أعمال كاسيرر فى العشرينيات وهى تقول بأن الأسطورة طريقة لفهم وتصور العالم. والأسطورة شكل رمزى مثل *اللغة* وهى طريقة *مستقلة لتصور العالم*.[٤]

وقد صيغت أنفع الطرق عند نقاد الأدب لفهم الوعى فى يد علماء التحليل النفسى ولا سيما كارل يونج وليس من جانب الأنثروبولوجيين أو الفلاسفة. وتأثير يونج على نقاد الأسطورة كان عميقاً ومتغلغلاً منذ الثلاثينيات فصاعداً. ويفترض يونج وجود لا وعى جمعى تحت حافة اللاوعى الشخصى ويطرح للنظر دراسات لصور وموضوعات ورموز وشخصيات وحبكات جمعية عالمية يمكن العثور عليها فى أقدم وأحدث الأعمال الإنسانية التى تتراوح من النقوش والطقوس المقدسة إلى الأحلام والتهيؤات ومن الرسوم والرقصات إلى الأساطير والعقائد. وهذه المادة الأزلية من أعماق النفس والتى

تتكرر فى كل الثقافات الإنسانية والأشكال الجمالية مخزونة فى اللاوعى الجمعى البشرى ـ ذلك المخزون الذى لا ينضب من الخيالات والحكمة الإنسانية. والنظرة النفسية ليونج إلى الأسطورة لا تاريخية فى أساس صياغتها فهى ترى الأساطير ، مثلها مثل أحلام اليقظة، كرسائل دائمة من اللاوعى تكشف عن حاجات ورغبات ومشاكل إنسانية مستديمة داخل السياق العريض لمراحل نمو ونضج النفس. والتحليل النفسى عند يونج يتصور وظائف معرفية وقصصية وتطهيرية للأسطورة ويسمح بالتغييرات الروحية للإبداعات الأسطورية.

ركزت دراسة «الشعب» [الفولكلور] منذ أيام يوهان جوتفريد فون هردر فصاعداً على جوانب الثقافة التى تُتناقل شفاهة وهى فى الغالب العادات والمعتقدات والطقوس والحرف والأزياء والأطعمة والتعبيرات اللفظية مثل الألغاز والأمثال والملاحم الشمالية والحكايات الخرافية والحكايات الخيالية. وتتميز ثلاثة أنواع من القصص الشفهية عند سكان جزيرة تروبرياند فى إطار ذلك المنظور الإجتماعى الحديث لدراسة القصص الشعبية الذى طوره برونسلاف مالينوفسكى خلال العشرينيات فى دراساته الميدانية عليهم. وهذه الأنواع هى : الحكايات الخيالية والقصص الشعبية والأساطير المقدسة. والحكايات الخيالية هى قصص حول الماضى ليس لها شكل محدد سلفاً ويظنها الناس حقيقية ولها قيمة تاريخية (وليست روحية)، أما القصص الشعبية فليست لها علاقة بالحقيقة وهى تحكى بشكل درامى من شخص أو جماعة بغرض التسلية. والأساطير المقدسة تجسد القيم الاجتماعية والأخلاقية والروحية القديمة التى تمنح المشروعية للمعتقدات والأفعال الموجودة. (٥) وقد دلل مدخل مالينوفسكى الاجتماعى عند نقاد الأسطورة على نظرة وظيفية للأسطورة تتطلب التفريق ليس فقط بين الحاكى والحكاية والحكاية والجمهور ولكن أيضاً بين الوظائف الإجتماعية المحددة للقص وآثاره الجمالية العامة.

ولم يقدر لنقاد الأسطورة الأمريكيين الوصول لإجماع حول علاقة الأدب الشعبى بالأسطورة. إذ رأى بعضهم أن الأشكال الشعبية تسبق الأساطير بينما ذهب آخرون إلى أن الأشكال الشعبية تأتى بعد الأساطير فى التكوين والنقل. ومع ذلك فقد استخدم عدة نقاد دراسات الفولكلور وحققوا نتائج طيبة ولا سيما كونستانس رورك ودانييل هوفمان . فتمكن هوفمان باستخدام المواد الشعبية المحلية فى بحوثه عن الأدب الأمريكى من مقاومة التوجه الملحوظ عند نقد الأسطورة للتعميم. وهدف بقصد إلى حصر تحليلاته فى نطاق الثقافة المحلية بالتحديد. وقد انشغل بالطقوس والحكايات الشعبية والأساطير **الأمريكية**. وإذا كانت أى أسطورة «عالمية» دخلت الثقافة الأمريكية فإنها مرت بعمليات من التنقيح تحت ضغط التقاليد الشعبية القوية الموجودة من قبل. وعلى العموم فإن رؤية الأسطورة فى دراسات الفولكلور ركزت على الخصوصية

الثقافية والتاريخية بالإضافة إلى الخاصية الاجتماعية المحلية والشعبية فى المقام الأول لكل المواد الأسطورية. ومن هنا رفض معتنقو المنظور الفولكلورى عادة مفاهيم الطقس والأسطورة التى روجت لها أنثروبولوجيا كمبريدج والتحليل النفسى عند يونج والتى تبدو عليها التسوية المخلة وفضلوا الآراء التى طرحها علماء الاجتماع المعاصرون ودارسو الأنثروبولوجيا الاجتماعية.

وأياً كان الرأى الذى يكونه المفكر الحديث عن الأسطورة فإن جدلية معينة عملت بلا استثناء فى سائر ميادين دراسة الأسطورة. فالأسطورة من ناحية توضع فى مقابل المعرفة والحقائق العادية ومحض التجريبية والوضعية والعقل والمنطق واللاوعى. ومن الناحية الأخرى تربط ربطاً وثيقاً بالغموض والغيرية، بالسحر والأحلام، بالخيال والوعى، بالعقل البدائى والشعب ، بالفطرى وبما هو قبل أو بعد المنطق. وعالم الميثوس (الأسطورة) بكل قيمه وأفكاره ومعتقداته يتصارع علناً مع كل ما يرتبط بعالم اللوجوس (المنطق). وتكررت مناقضة الأساطير للعلم والتى تنبأ نيتشه بحدوثها بشكل درامى فى **مولد التراجيديا** فى نقد الأسطورة اللاحق حيث شكلت نطاق البحث فيه وحددت منظوراته الكثيرة. ففى وجه المعرفة والحقيقة المجردة والمقتلعة من جذورها التى ينتجها العلم الحديث يطرح نقد الأسطورة حقائق وأشكالاً اجتماعية للحياة أسمى ويقدم الحكمة القديمة والمصادر ذات المعنى للإنسان فى عالم لا يبالى به إن لم يكن يعاديه.

جمع چول ب. فيكرى كتاباً يضم ما يقرب من الأربعين مقالة سبق نشرها بقلم المنظرين الرئيسيين لنقد الأسطورة وصدر هذا الترسيخ للحركة بميثاق متأخر لنقد الأسطورة:

من الصعب أن نذكر بإيجاز ودقة ما الذى يقوله نقد الأسطورة لأنه يعج بالكثير من الجماعات الفرعية المتعادية والمشاحنات الداخلية والعناصر الجامحة . ومع ذلك فقد يتفق معظم نقاد الأسطورة على ما يلى كمبادئ عامة . أولاً ، إن خلق الأساطير عملية أصلية فى التفكير وتستجيب لحاجة إنسانية أساسية . ثانياً ، تشكل الأسطورة الرحم الذى يخرج الأدب منه تاريخياً ونفسياً . ومن هنا فإن الحبكات والشخصيات والموضوعات والصور الأدبية هى فى الأساس تعقيدات وإحلالات لعناصر مماثلة فى الأساطير والحكايات الشعبية . ثالثاً ، إن الأسطورة لا تحفز الفنان المبدع فحسب بل أنها أيضاً تقدم المفاهيم والأنماط التى يستخدمها الناقد ليفسر الأعمال الأدبية المحددة . رابعاً وأخيراً ، إن قدرة الأدب على التأثير فينا بعمق تعود إلى خاصيته الأسطورية وامتلاكه لصفة الروحية . والوظيفة الحقيقية للأدب فى الحياة الإنسانية هى مواصلة سعى الإسطورة القديم والأساسى لخلق مكان له معنى للإنسان فى عالم غافل عن وجوده. (٦)

ويرسم هذا التبرير والتقنين لنقد الأسطورة فلسفة النقد تلتزم بالبحث في الحاجات والاستجابات البشرية الدائمة ويرسم فوق ذلك نموذجاً للأدب مستمد من الأساطير والحكايات الشعبية ومن نظرية للتأويل الأدبى تقوم على التفسيرات السابقة لجوانب الأسطورة. وعلى الرغم من أن ڤيكرى تحفظ بعض الشىء فى ملاحظته للصراعات والخلافات الداخلية فى مجال نقد الأسطورة إلا أنه تصور وجود حركة موحدة رغم المنظورات الأنثروبولوجية والفلسفية والتحليلية النفسية والاجتماعية والفولكلورية المتنافسة.

أنواع من نظريات الأدب الأسطورية

إن الأرضية لتأليف نظرية حول الأدب ترتكز على طبيعة السحر والطقس والحكاية الشعبية والأسطورة تعتمد فى نهاية الأمر على مجموعة من العلاقات المدركة بين تلك «الأساطير» والأدب. فمن الناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب فى ملامح الحبكة والشخصية والموضوع والصورة. ومن الناحية النفسية يستمد الأدب من الطقس والأسطورة ـ وهى أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع. ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة دائمة: أصل العالم والبشر وأسس المجتمع والقانون وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيراً كمصدر أو مؤثر أو نموذج للأدب. أما من الناحية الثقافية فالأسطورة والأدب لهما وظيفة القصص الأساسية التى تنقل المعرفة والحكمة بينما تدعم المعتقدات الاجتماعية والروحية (ع. أ، ٦٧-٧٣) والناقد ؛ إذ يضع بعض هذه الصلات أو كلها فى ذهنه ينشىء نظرية للأدب تقوم فى الأساس على الأسطورة. ولننظر فى بعض هذه «الشعريات الأسطورية» موجهين عناية خاصة للمقولات المهمة عند كارل يونج ومود بودكين وليزلى فيدلر وفيليب ويلرايت.

ومن المفيد فى البداية أن نستعرض أفكار كارل يونج الرئيسية عن الأدب لأنه قد أثر فى كل نقاد الأسطورة. وهو يعبر عن هذه الأفكار بطريقة درامية فى مقالته المبكرة «حول علاقة علم النفس التحليلى بالشعر» (١٩٢٢). يميز يونج متبعاً شيللر بين طريقة متدنية للأدب ينجح فيها المؤلف فى تأكيد نواياه وأهدافه الواعية فى وجه متطلبات اللاوعي فى عمله وبين طريقة أعلى تتسم بخضوع الشاعر لمتطلبات عمله الفنى. ومن البديهيات عند يونج أن قوة الدفقة الخلاقة النابعة من لا وعى العمل الأدبى المتفوق تسيطر على الشاعر. وكان الذى يهمه فى المقام الأول هو العمل الفنى الفاعل والنابع من اللاوعى الجمعى. «أنا أفترض أن العمل الذى نقترح تحليله لا ينبع من **اللاوعى الشخصى** للشاعر وإنما من مجال للأسطورية اللاواعية تكون صوره الأولية هى الميراث المشترك للإنسانية. وقد أسميت هذا المجال اللاوعى الجمعى...»(٧) ويضع يونج هذا المصدر اللاذاتى والعالمى للأدب المتفوق فى النفس الجمعية التى صورها كمجال

للأسطورية. والصور الأولية القادمة من هذا المجال الأسطورى - أى الأركيتيب أو الأنواع العليا - تبرز فى مادة الفن وتضفى على الفن قوته الإعجازية الغامضة : «عندما يحدث موقف فيه نوع علوى نشعر فجأة بإحساس غير عادى من الارتياح كما لو مسنا السحر أو جرفتنا قوة عاتية. ونحن لا نعود أفراداً فى تلك اللحظات بل نصبح الجنس نفسه ويدوى داخلنا صوت الإنسانية كلها» (٨٢) وتتجم القوة المؤثرة العجيبة للأدب - قدرته على أن يحملنا معه - من تفعيله للمواد الأسطورية التى تجتاح الوعى والإرادة والقصد الفردى عند القراء وعند الشعراء على حد سواء.

إن ما يميز نظرية يونج فى الأدب ليس فقط أسسها فى الأساطير القديمة واللاوعى الجمعى واحتفاءها بالآثار الخلابة على الشاعر والقارىء بل كذلك تركيزها على كل من القيمة التعليمية للأدب واستقلاله . فالخلق الأدبى بتفعيله للأنواع العليا يكتسب مغزى اجتماعيا عريضا : «إنه يعمل على الدوام ليعلم روح العصر ويخرج الأشكال التى ينقصها العصر» (٨٢). ويعوض التعليم الثقافى الذى يقدمه الأدب أوجه النقص فى الحاضر ويعمل عامة على توازن وتحسين روح الإنسان . ومهما بلغت قيمة العمل الأدبى للمجتمع فإنه عند يونج يمتلك استقلالاً جمالياً كذلك الذى تحدث عنه النقاد الشكليون . وهو يقول إن «معنى العمل الفنى ونوعيته يكمن داخله وليس فى محدداته الخارجية بل ربما نصفه ككائن حى يستخدم الإنسان كمجرد وسيط للتغذية ويستخدم قدرات الإنسان وفق قوانينه هو ويشكل نفسه لتحقيق هدفه الخلاق» (٧٢) والعمل الأدبى يبدو فى مجال الجماليات كشكل لا ذاتى مستقل عفوى . «ربما لا يوجد معنى للفن ... وربما يشبه الطبيعة التى هى **كائنة** فقط ولا تعنى شيئاً وراء ذلك» . (٧٧)

وقد أدى المنحى الكانتى أو الشكلى لنظرية السحر الأسطورية عند يونج أكثر من أبعادها الأنثروبولوجية أو النفسية أو الأخلاقية إلى أن تكون جذابة على وجه خاص عند نقاد الأسطورة الأنجلوساكسون الذين كان عليهم التعامل مع نشأة النقد الجديد. ويتضح هذا فى أعمال نقاد الأسطورة شبه الشكليين من أضراب مود بودكين وفرانسيس فرجسون ونورثروب فراى. وقد سرى مع نظرية يونج النصية انحياز ضد نظريات الشعر التعبيرية التقليدية. فالشعر فى أفضله لا يعبر عن الإرادة أو القصد الفردى عند الشاعر أو لا وعيه الشخصى بل عن الأنواع العليا العالمية القادمة من اللاوعى الجمعى. والعيب فى النظرة الفرويدية للفن هو بالضبط اختزالها للأعمال الفنية فى نفسية الفنان الفرد العصابية وفى المشاكل الشخصية الجنسية التى تنشأ خلال فترة الطفولة. فالأعمال الفنية «المتفوقة تفرض نفسها فعلاً على المؤلف... ويجلب العمل معه شكله فكل ما يرغب المؤلف فى إضافته يرفض وما يريد هو أن يرفضه يرتد فى وجهه. وبينما يقف عقله الواعى مدهوشاً وخاوياً أمام هذه الظاهرة يغلبه فيض من

الأفكار والصور لم يقصد أبداً أن يخلقها ولم يكن أبداً ليخرجها إلى الوجود» (٧٣) ويأتي شكل العمل نفسه عند يونج قبل الإرادة الشخصية والوعى والقصد عند الشاعر. والقصائد لا تعبر عن عقل الفنان بل عن روح وعبقرية النوع. وهنا يمد يونج فى الواقع من نطاق النظرية التعبيرية فى الأدب لينقل أسسها من اللاوعى الشخصى إلى الجمعى.

وتجمع الناقدة مود بودكين فى كتابها الرائد **أنماط الأنواع العليا فى الشعر** (١٩٣٤) بشكل انتقائى بين نظريات يونج ولا سيما المتعلقة بالأنواع العليا واللاوعى الجمعى وبين مفاهيم من التحليل النفسى الفرويدى والأنثروبولوجيا البريطانية كما تستعمل أفكاراً من فلاسفة ورجال دين وعلماء اجتماع ونقاد أدب متنوعين. وتدرس بالتحديد النوع العلوى لعودة الميلاد بالتفصيل ومعه الأنواع العلوية للجنة والجحيم والمرأة الخائنة والمخونة والشيطان والبطل والإله. وتمحص نصوصاً مثل «البحار العجوز» **والأرض الخراب** لتنتج لنا أمثلة نموذجية مبكرة لنقد الأسطورة فى اللغة الإنجليزية. وهى إذ تألف تمجيد اللاعقلانية والتصوف والذاكرة العرقية فإنها تقاوم الإغراء اليونجى باتجاه التعميم وتقر بأثر الظروف التاريخية فى تكوين نسخ معينة من الأنواع العليا: «إن الصور التى درسناها عن الرجل والمرأة والإله والشيطان فى أى مثل معين من أمثلة وقوعها فى الشعر يمكن اعتبارها إما متصلة بإحساس الشاعر المعين وعصره وبلده أو كطريقة للتعبير عن شىء يمكن أن يتحقق فى التجربة الإنسانية فى أى زمان ومكان»[8] وتركز نظرية بودكين فى الأدب بشكل ما على أدوار اللاوعى الشخصى وتاريخ المجتمع.

والشعر فى جوهره عند بوكين ينقل المعرفة المجتمعية بالشخصيات والحبكات والموضوعات النوعية العليا فى أسلوب بالغ الكثافة العاطفية إلى حد أنها أرادت أن تضع نقداً استقبالياً يقوم على مفهوم تأثيرى للفن. وتدعو فى تصديرها إلى بحث واسع المدى مستقبلاً فى طبيعة الاستجابة للشعر مما يتطلب «عملاً مكثفاً حول تجربة الأفراد» (و) وقد تحقق هذا المشروع بعد جيل فى نقد استجابة القارىء عند نورمان هولاند المبنى على الفرويدية. كما قد بدأ فى أبحاث أى. أ. ريتشاردز فى العشرينيات فى استجابة الطلاب. وكعادة نقد الأسطورة احتفظت بودكين بالمكانة المتميزة فى تصورها للأدب للنظرية التأثيرية.

وبينما سمح تصور بودكين للأدب بمجال واسع للأبعاد النصية والتعليمية والتعبيرية والتأثيرية للأعمال الخيالية فإنه حدد دوراً غامضاً لقوى المحاكاة فى الشعر. وميزت بودكين بين استخدامات اللغة العلمية والشعرية وفرقت بين الحقيقة الحرفية للإحالة فى الخطاب العلمى وبين حقيقة الإحالة الإيحائية والمتخيلة فى خطاب الشعر. (وليس ثمة شك فى أن نظريتها الدلالية اقتبست من أى. أ. ريتشاردز). والمفتاح لنظرية

الشعر المخففة عن المحاكاة هو الرقص الطقسى الذى يمثل النموذج للاتصال الكامل فى الفن. «يتحقق الاتصال فى الرقصة بسلسلة من الاتجاهات الجسدية ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً إلى درجة أن كلا منها يعزز من تجربة الباقى داخل الإيقا ع العام. وهذه التجربة المحسوسة الحية تصبح الأداة التى تنقل الرؤية *الخيالية المشتركة للواقع*» (٣٢٤) والمحاكاة عند بودكين تعنى **تجسيداً** جذاباً للواقع الروحى وليس انعكاساً دقيقاً له أشبه بانعكاس المرآة. ونقاد الأسطورة كما سنرى حالاً كانوا عادة يستبعدون دور نظرية الشعر القائمة على المحاكاة.

اعتمد ليزلى فيدلر مثل مود بودكين اعتماداً شديداً على التحليل النفسى عند يونج ليطور نطاقه الشعرى الأسطورى المميز. إذ تبين هو الآخر ضرورة إفساح مكان للاوعى الشخصى مع القول بدور اللاوعى الجمعى. والأمر هنا يتطلب ضمان مكان للتاريخ بالإضافة إلى البيوغرافيا. وقد هاجم يونج فى وقت سابق فرويد لأنه وضع الشعر فى البيوغرافية النفسية الطفولية للشاعر الفرد. وألح بدلاً من ذلك على الأصول العالمية واللاذاتية والجمعية للفن . واستدعى هذا الهروب من البيوغرافيا هروباً من التاريخ اضطر أتباع يونج فيما بعد إلى إصلاحه. وكان فيدلر كماركسى مهتم على وجه خاص باعتبار العوامل الاجتماعية والتاريخية التى تشكل الكتاب وأعمالهم خلال أية فترة زمنية محددة.

ويختار فيدلر بقصد فى «*النوع العلوى والتوقيع*» (١٩٥٢) مصطلحى «النوع العلوى» و«التوقيع» بدلاً من «الأسطورة» ليشرح نظريته الأدبية. و «النوع العلوى» عنده يعنى «أى من أنماط الإستجابة الأزلية للوضع الإنسانى فى أكثر جوانبه ديمومة» .[٩] والنوع العلوى ينتمى إلى مجال ما هو فوق الذاتى ومجال اللاوعى «*الهو*» [فى إصطلاح فرويد] والمجتمع فى مستوياته السابقة على الوعى. أما «التوقيع» فيعنى «مجموع العوامل التى تضفى التفرد على العمل». (٥٣٧) وهو ينتمى إلى مجال الذات والذات العليا ـ الشخصية والكلية الاجتماعية ـ فى المستويات الواعية (٥٣٩) «يمكننا القول أن الأدب بالمعنى الصحيح يوجد فى اللحظة التى يفرض فيها التوقيع على النوع العلوى» (٥٣٧) .

والأدب على العكس من الأسطورة والحكاية الشعبية (وهى أنوا ع عليا محضة) يبدى خصائص تفردية ليس فقط فى جانب النوع الأدبى والأسلوب والوزن والصور وإنما أيضاً فى جانب القواعد الإجتماعية والتقاليد التاريخية التى تتغير من مكان إلى آخر وزمان إلى آخر وكاتب إلى آخر. وهذا الطرح لفيدلر يضع دوراً للبيوغرافيا والتاريخ والجماليات بجانب الطقس والحكاية الشعبية والأسطورة. وبمعنى آخر فقد صا غ طريقة لتوحيد الأدب مع غير الأدب بدون التضحية بالقوة السحرية وهى أهم ما فى الأدب ومقدرته الخاصة على أن يسحرنا وأن يكون متسامياً بجلاء وأن يصلنا بما

هو «معجز». و «نشوة» الأدب التى يقدرها يونج وبودكين وفيدلر ومعظم نقاد الأسطورة الآخرين تميزهم بشكل قاطع عن منافسيهم من النقاد الآخرين فقد قلت عنايتهم بالتعليم أو الحرفة أو (مجرد) السرور في نظرياتهم الأدبية وركزوا على «النشوة» و«الدهشة».

وقد أخذ فيدلر فى دراسة الأدب الشعبى فى أمريكا لاهتمامه الخاص «بالقارىء العادى» ومن خلال مفهومه عن «التوقيع». وبعد أن أعاد تعريف النوع العلوى عند يونج ليصبح تشكيلاً يحدده المجتمع وليس مجرد تشكيل أزلى ـ أو كمزيج من التوقيع / النوع العلوى ـ تمكن من البحث فى «أساطير» محلية حديثة بدل الاقتصار على الأساطير القديمة أو الأعمال الشعبية البدائية . وقد كشف فى الكثير من أفضل أعماله النقدية عن «أنواع عليا أمريكية» وأشهرها القصة الأمريكية النوعية العليا كما شرحها فى مقالته «تعال إلى الطوف ثانية يا عزيزى هك» (١٩٤٨) **وفى الحب والموت فى الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) . ويقول فيدلر إننا نقابل في الكلاسيكيات الشعبية الأمريكية المحتفى بها مجتمعاً يتسم رسمياً بالخوف الواعي من الحب الشاذ وبالعنف الصريح بين البيض وغير البيض ومع ذلك نكتشف مراراً مناظر أدبية رعوية الطابع فى الارتباط العاطفى ، وإن البرىء ، بين الذكور من البيض وذوى البشرة الداكنة الهاربين من الحضارة . ويكشف هذا «النوع العلوى» المحلى عن بعد فى الحياة النفسية الأمريكية الخيالية يختلف عن النسخة الرسمية للمجتمع. وحسبما يرى فيدلر فإن ما يكبته المجتمع يرتد إليه فى أدبه (م. ه. أ، ٤١-٤٢). وهذا المفهوم الجدلى فى الكبت والتعويض فى مجال نظرية الأنواع العليا مستمد من يونج الذى استخدمه كأساس يقيم عليه تصوره التعليمى عن الفن. أما فيدلر فقد رأى فى هذه الأزلية الثقافية قوة أخلاقية وسبباً للأمل.

وقد استخف فيدلر بقدرة المحاكاة فى الفن ولم يرد أن يقصر الشعر على مجال المحتمل والشبيه والعقلانى والواقعى . وهو يرى أن الجمهور العريض «غير مبال بمطابقة الحبكة والشخصية للواقع بقدر ما هو غير مبال بجمال البناء والأسلوب. والقراء العاديون الذين يدركون بالفطرة أن أسلوب الكتب المفضلة لديهم خيالى ولا يقوم على المحاكاة أو التحليل لايتطلبون المصداقية النفسية فى أبطالهم...»(١٠) وفى النهاية فإن فيدلر قلل من أهمية مداخل النص والتعليم والتعبير وبالذات المحاكاة فى نظرية الشعر *لصالح قوى الفن فى إحداث النشوة والتأثير. والمسألة هنا لا تتعلق* بالتفصيل بل بالتفضيل القوى.

وينفذ نورثروب فراى أبعاد المحاكاة الشعرية عن نقد الأسطورة بلا هوادة فى مقالته «الأنواع العليا للأدب» (١٩٥١) والتى ضمت فيما بعد إلى **حكايات الهوية** (١٩٦٣) «إن الفن لا يتعامل مع الواقعى بل مع المتصور ولا يمكن للنقد أن يجد تبريراً

فى محاولته تطوير ، بل حتى افتراض، أية نظرية عن الواقع الفعلى». [١١] وفى ثنائيات المتصور ضد الواقعى والخيالى ضد المشابه للواقع و «الواقع» الروحى ضد الواقع الفعلى المتعارضة نجد نقاد الأسطورة يفضلون دائماً المتصور والخيالى والروحى على الواقعى والمشابه للواقع والفعلى. وقد أعلن فراى «أن نقد الأدب يتعرض للتعطيل أكثر من نقد التصوير بسبب مقولة المحاكاة الزائفة» (١٤) .

وقد قام الفيلسوف وعالم الدلالات فيليب ويلرايت فى كتابه **النافورة المحترقة** (١٩٥٤) بهجوم شهير على مفاهيم التصوير والواقعية البسيطة. ويناصر ويلرايت نظرة للغة روج لها نقد الأسطورة فى وجه النظرة واسعة الإنتشار التى روجت لها الوضعية المنطقية لينتقد خطاب العلم الحرفى والمنطقى أو «اللغة الاختزالية»: فهى مقصورة بشكل مذهبى على المجالات العامة للقانون والضرورة و «الحقيقة» العلمية والتقليدية والدلالة المحددة والدلالة الأحادية. وعلى العكس من اللغة الاختزالية فإن خطابات الأسطورة والدين والشعر العابرة للمنطق والتعبيرية تفتح مجالاً خاصاً من الإمكانية والحرية والحقيقة العميقة والمتكاملة وظلال الدلالات والدلالة المتعددة. ويدافع ويلرايت عن خطاب الأسطورة الإيحائى والمتناقض ضد لغة العلم والمنطق أحادية الصوت الإعلانية [١٢] وهو يربط مثل نيتشه بين المحاكاة والواقعية من ناحية وبين الحرفية العلمية المتصلبة كما يعارض مثل غيره من نقاد الأسطورة بين الممكن والواقعى والمتناقض والمعلوم والغامض والفعلى.

وقد سعى ويلرايت فى عصر *العلم العلمانى* أن يبقى على «*الإحساس بالماوراء*» الروحانى حياً. فاستنكر الوضعية والمادية والطبيعية المنتصرة بعد أن استفزته مذهبيات العقل العادى والتصريحات المعادية للوعى الدينى. وكان يريد مثل بودكين أن يحرك الجماليات الحديثة باتجاه النزعة الروحية المتصوفة . دخلت كل هذه المشاعر والأهداف فى نظرية الشعر عند ويلرايت. وكما حاول أن يرسخ وظائف اللغة العاطفية والإحالية فى مجال الدلالات الأدبية سعى كذلك أن يربط الأبعاد القصية والمعرفية للأسطورة فى مجال علم الشعر. فالشعر مثل الأسطورة طريقة قصصية فى فهم الواقع وتشترك الأسطورة مع الشعر والطقس ليس فى فهمهما للقوة كما كان يعتقد فريزر الوضعى الاتجاه بل فى سعيها لتحقيق المشاركة المجتمعية فى «الماوراء». وليس مما يدهش أن ويلرايت أدان التعليمية والرمزية القصدية فى الشعر لأنها تنحو صوب ما هو حرفى ومجرد بدلاً من العابر للمنطق والمحسوس. وتتجسد حكمة الأدب المنقولة عبر الأنواع العليا فى اللغة المتناقضة والمتعددة الدلالات. وهى «أقرب للرؤية الإنسانية الطبيعية من منتجات البراعة الذهنية» (٩٢) والفصل بين الفكرة والصورة يزرى بالفن. ويصور ويلرايت الحكمة العميقة والحقائق التى توجد فى الأدب الأسطورى على أنها «تتجاوز حدود ما يمكن أن نقوله عبر الكلام الحرفى العادى» (١٥٩)

ومن أكثر الملامح المميزة لأفكار ويلرايت حول الأسطورة والأدب رأيه الصارم فى مفاهيم الشعر التأثيرية. فعلى النقيض من نقاد الأسطورة الكبار الآخرين انتقد الفكرة التى تقول أن الشعر يعطى المتعة السامية أو يدعم التوازن النفسى الصحى. والمشكلة فى هذه النظريات الشهوانية والعلاجية المبسطة أنها تفصل الاستجابة العاطفية عن الإستجابة الفكرية للأعمال الخيالية . بينما الاستجابة للأدب تعتمد على إدراك حقائقه العميقة وحكمته بروح من المهابة والدهشة:

«**فى الملك لير**» مثلاً نجد أن اللغة والصور وتطور الشخصيات والقصة جوانب لا تنفصل عن القصيدة الكلية وهى عوامل مشروعة فى جاذبيتها. لكن دعوى **الملك لير** فى العظمة تتجاوز تلك العناصر: فهى عظيمة لأنها تكشف عن المعنى العميق فى ومن خلال هذه الأدوات الشعرية ـ وهى تشى بحقائق وشبه حقائق ذت أهمية عظيمة حول أمور كالطبيعة الإنسانية وكبر السن والحجاج الزائف ومواجهة الذات عبر الألم. إن المعنى العميق فى لير ـ أو الحقيقة الشعرية التى تكتشف فى المسرحية ـ هى فى الأساس السبب فى الاستجابة الكاملة للقارىء الكفء. وهى ما يبرر هذه الاستجابة التى هى مزيج لا ينفصل من العاطفى والذهنى». (٤٦)

وبينما يحبذ ويلرايت فى هذه الفقرة علم شعر نصى يهتم باللغة والصور والشخصية والحبكة فإنه يعطى الأولوية لنظرية تعليمية ـ تأثيرية تتركز على الحكمة والسمو اللذين لا ينفصلان واللذين ينقلان، وإن بغموض، إلى القارىء اللماح. وعلى ضوء هذا المفهوم للشعر نفهم لماذا ابتعد التركيز عن المحاكاة بالذات: فدقة تصوير العالم الخارجى لا علاقة لها بالحقائق العليا الملغزة للطقس والأسطورة والدين والشعر. والشعر فى أفضله يعبر عن الحكمة القديمة السامية فى خطاب فريد من نوعه. وإذا سحبنا العاطفة والحقيقة المقدسة من الأنواع العليا فإنها تصبح أنماطاً دارجة مبتذلة وتنحط الأسطورة لتصبح صنعة أسطورية. وهذا العالم المنزوع طابعه الأسطورى هو ما خاض ويلرايت كغيره من سائر نقاد الأسطورة الحرب الحامية ضده.

وتتغلغل فى معظم أنواع نظريات الشعر الأسطورية فلسفة معينة للتاريخ مسكوت عنها. فكل ما هو أولى وقديم له الأسبقية على ما هو حديث أو معاصر. وقوة الأنواع العليا تستمد من تراكمات الزمن الهائلة وإن كانت غير محددة. والأشياء المرتبطة تحديداً بالحداثة مثل العلم والتكنولوجيا واللغة الاختزالية والطبيعية الأدبية تذوى أهميتها وتقابل بالرفض بالمقارنة مع الأشياء المرتبطة بالأزمنة البدائية. ففى «وقتهم ذلك» حسب تعبير ميرسيا إلياد كان البشر أقرب للحقائق المقدسة وللآلهة وللإبداع الحقيقى والعواطف الحقيقية والصحة الروحية والسعادة المجتمعية. أقرب للطقوس والحكايات الشعبية والأسطورة. أما الإنسان الحديث المجرد فاقد الجذور المادى الملحد والوضعى فليس نداً فى الخيال أو فى الحكمة لسلفه البطولى. ففى ذلك الوقت كان

العمالقة فى الأرض. وفلسفة التاريخ هذه فى سوأ حالاتها مسرفة فى الانفعال وناظرة للوراء بحنين ومحافظة ووهمية. وقد انحرف جانبها السياسى بحزم إلى اليمين. وهى فى توجهها إلى الماضى البعيد تكره الحاضر وتتجاهل المستقبل أو تخافه . وعلى نقيض *الماركسيين الثوريين الذين استهجنوا الماضى المستبد وتطلعوا إلى المستقبل* الجماعى فإن نقاد الأسطورة الأكثر رجعية مثل بعض النقاد الجدد بحثوا عن التناغم *المجتمعى فى الماضى الأسطورى الريفى*. فكان *مسار الزمن عندهم إلى انحطاط*. والأدب المتحضر هو أثر مشتق من الطقوس والحكايات الشعبية والأساطير القديمة. والحكمة والدهشة كانت تسكن تلك الأعمال القديمة.

عن التخمين والتدنيس والدهشة

ألح جيانباتيستا ڤيكو فى **العلم الجديد** (١٧٢٥ ، الطبعة الثالثة ١٧٤٤) على أن «أول علم يجب تعلمه هو علم الأساطير أو تفسير الحكايات الخرافية لأنه كما سنرى بدأت كل تواريخ الأمميين فى هذه *الحكايات الخرافية التى كانت التواريخ الأولى للأمم* غير اليهودية . وبهذه الطريقة يمكن اكتشاف بدايات العلم وبدايات الأمم...»(١٣) وأصول الأسطورة عند فيكو تقع فى *التاريخ وأفضل الطرق لتبين الحكمة والمعرفة* القديمة هى تفسير الأساطير فى الثقافة المعنية. ولا ينبغى أن يكون هذا التفسير رمزياً كما هى الحال عند الأفلاطونيين وإنما تاريخياً أو «سلالياً» كما فى مصطلح ڤيكو. وهدف العلم الجديد عند فيكو هو دراسة تاريخ العادات والأفعال والأفكار القديمة عن طريق تفسير الحكايات الخرافية لاستخراج مبادىء الطبيعة البشرية وتاريخ البشر. وقد صرح ڤيكو بنفاد صبر عن التفسير الرمزى قائلاً: «إن كل المعانى الروحية للفلسفة الرفيعة التى ينسبها المتعلمون للأساطير اليونانية والهيروغليفيات المصرية لا صلة لها بالموضوع بقدر ما أن المعانى التاريخية التى لابد كانت لكلاهما هى طبيعية» (١٢٠) والتفسير الرمزى للأساطير والكتب المقدسة والذى يرجع إلى عهد الثقافة اليونانية الكلاسيكية *والأزمنة اليهودية ـ المسيحية المبكرة وإلى الحاضر يركز ليس فقط على* المعنى الحرفى والتاريخى وإنما على المغزى الروحى ـ الذى غالباً ما يتضمن مستويات وصفية ومجازية وصوفية من المعنى. وقد كانت *«الأربعة مستويات» الشهيرة للتفسير* التى وضعها فى تراث تأويل الإنجيل فيلو وأوريجن وأغسطين وأكويناس وغيرهم تفترض أن النصوص القديمة ثرية ومتعددة المعنى وأن بعض المعانى النصية مخفية. ونحت تفسيرات الكتاب المقدس هذه فى الفعل إلى تجاهل البحث السلالى لمصلحة التحليل الفيلولوجى والروحى. وعندما دخل التفسير التاريخى علم تأويل الإنجيل فى القرن التاسع عشر أحدث تحولاً ذا مغزى ـ *وهى الثورة التى أسميت «النقد السامى»*. وقد استمر الخلاف بين الرمزيين والسلاليين الذى تحدث عنه فيكو بصورة أو بأخرى

إلى الحاضر وإلى صفوف نقاد الأسطورة كما توضح الصورة العريضة التى نرسمها هنا لاهتماماتهم ومداخلهم النقدية.

وقد ربط أصدقاء وخصوم نقد الأسطورة الحديث على حد سواء هذا الإتجاه بالتفسير الرمزى لأنه كثيراً ما تعرض بشكل لا تاريخى للمغزى الخفى و «الأنواع» القديمة والمعانى الأخلاقية والروحية . ونذكر أن نظرية ويلرايت فى اللغة تضع خطاب الأسطورة والدين والشعر المتناقض والمائل للسرية والمتعدد الدلالات فى مواجهة اللغة الاختزالية للمنطق والعلم فى طابعها الإعلانى والأحادى الدلالة والمحدد الدلالة . ويؤكد ويلرايت أن «المعنى الحرفى جانب واحد فقط من جوانب المعنى الشعرى الكامل .» (ن. م. ٦٩) والبحث ما وراء المعنى الحرفى إلى المغزى الروحى للنصوص يميز كل أعمال نقد الأسطورة مما يجعله الوارث لتراث التفسير الرمزى الوثنى واليهودى ـ المسيحى.

وما أثار قلق واستياء الكثير من نقاد الأسطورة فى كل أنواع التفسير هو توجهه باستمرار ناحية التدمير إذ أن فهم المعرفة الذى يحرك التفسير يضع اللوجوس فى مواجهة الميثوس [المنطق والعلم فى مواجهة الأسطورة] ويجد نقاد الأسطورة أنفسهم وهم ينزعون الطابع الأسطورى عن النصوص التى يحبونها. وتخمين المعنى يستتبع تدنيس عنصر الدهشة والعجب فى النصوص المقدسة. وقد أظهر يونج فى مقالاته المبكرة عن علم النفس التحليلى والشعر عدم الوضوح الشديد الذى يرافق عادة المشروع التأويلى لنقد الأسطورة. فمن ناحية «لا يجب أن نفهم لأن شيئاً لا يضر بالتجربة المباشرة قدر ما يضرها التعرف.» (٧٨) ومن الناحية الأخرى «لابد أن نفسر ولابد أن نجد المعنى فى الأشياء وإلا فلن نستطيع أن نفكر فيها. علينا أن نفكك الحياة والأحداث مدركين جيداً أننا إذ نفعل ذلك فإننا نبتعد عن السر الحى» (٧٨). والتفسير بطبعه يولد الأنفصال والتدمير كما ينتج الفهم والمعرفة. والنقد الأدبى مثل علمى الأنثروبولوجيا والنفس يفرض الطابع العقلى على اللاعقلى ويحول السحر إلى وهم مشروح «والهو» إلى «الأنا» واللاوعى إلى الوعى والظلمة إلى النور. وهو يتساءل حول حقيقة الأسطورة والشعر نفسها بجانب تساؤله عن معناها ويعرض الأنواع العليا الحية *للتحويل إلى أنماط* مكررة ميتة.

وقد عبرت مود بودكين عن رغبة وهدف للنقد فى وعيها بأثر الفهم فى نزع القدسية . «ومع ذلك فلا يتحتم على الفكر أن يكون من النوع الوصفى المتشدد . فالفكر قد يكون لماحاً مرناً يسلم نفسه لخدمة واتباع النشاط الخيالى الحى .» (أ. أ. ش. ٣٢٠-٢١) وقد اتسم الكثير من نقد الأسطورة بهذا الشعور الأصيل بالمهابة فى حضور المقدس واللاعقلى وهو ما يميزه عن طرق البحث الأخرى وفتحه غالباً لشكوك خصومه .

وكانت تساور ليزلي فيدلر مثل يونج وويلرايت وبودكين شكوك خطيرة حول الفهم العلمي والنقد الأدبي ـ للوجوس . وأقترح نموذجاً للنقد ليس هو العلم بل الأسطورة ذاتها . ويقر فيدلر في ميل للاعتراف · «لقد ساعدت في تحويل الأسطورة الحية إلى علم الأساطير الميت إن لم أكن ساعدت في تحويل الأنواع العليا إلى أنماط متكررة . ومع ذلك فمازلت مقتنعاً بوجود فرصة لوضع هذه المادة على مستوى الوعي الكامل بدون تزييفها بالكامل طالما يتذكر الناقد الذي يقوم بذلك أنه يكتب أدباً عن الأدب وقصص عن القصص وأسطورة عن الأسطورة.» (م. هـ. أ، ١٣١) وقد أدى هذا الإلتزام الجوهري المعادي للعلم في بواعثه بأن يكره فيدلر فيما بعد معظم أشكال النقد الحديث التي «تنزع السحر». وإذا اتبعنا فيدلر وكان في مقدورنا أن نصور أو نعيد خلق نشوة الأسطورة والأدب في نقدنا فقد «نجد أنفسنا نتحدث لا عن الموضوع والمعنى والبناء والنسيج والدال والمدلول والإستعارة والكناية بل بالأكثر عن الأسطورة والحكاية الخرافية والنوع العلوى والتخيل والسحر والدهشة». (م. آ. هـ، ١٤٠) ويحاجج فيدلر في نهاية الأمر ضد كل المنهجيات ـ الشكلية والبنيوية والتفكيكية ـ ويدعو بدلاً منها إلى نقد انتقائي شعبي هاو.

وكما رأينا في الفصل الثاني [١٤] كان رائد النقد الانتقائي الذي شجعه نقاد الأسطورة ـ المدافعون الأول عن الدراسات المتعددة العلوم ـ هو كنييث برك. وبرك النموذج الأول لنقاد الأسطورة الأمريكيين كان منشغلاً بعمق بقوة النقد التدميرية وشعر بالقلق على وجه خاص من الغطرسة الخطيرة للتفكير المجرد والفضول العلمي. «يتحول الفضول إلى الخبث عندما يصبح نوع الفائدة المطلوب أو نوع التأكيد المطروح بالغ التقييد من وجهة نظر الضرورات الإجتماعية. أو يصبح خبيثاً عندما يتغلب دافع الهيمنة على باعث التحسين...» [١٥] وقد عارض برك كما فعل نقاد الأسطورة بعده العلم المقتلع الجذور والتفكير المجرد من حيث أنهما يخفيان إمكانات مدمرة مناهضة للمجتمع. فالنشاط الفكرى يجب أن يعمل لتحسين المجتمع أو علاجه.

وتربط كينيث برك بنقاد الأسطورة بعض أفكار ونظرياته. لكنه كان أيضاً مثل فيدلر من الذين يتخذون خطاً خاصاً به. ولنلاحظ عابرين بعضاً من مقولات برك «الإنثربولوجية». فقد ذهب إلى أن الدراما الطقسية تمثل «الشكل الأصلى» البنائي لكل الأفعال الإنسانية. ورأى أن اللغة «سحرية» بطبعها لأن فعل التسمية يتطلب فصل الشيء عن غيره. وأصر على أن الشعر «دواء تلقيحى» يعطينا التطعيمات أو الأمصال بهدف تطهير جسد المجتمع. وأسند الدور الرئيسى «لكبش الفداء» الطقسى في عملية التطهير الشعرى. وحددت نظريته العامة في «الفعل الرمزى» التي تقول بأن الشعر يفيد الشاعر والمجتمع على حد سواء دافعين روحيين متعارضين للأدب ـ «المهابة الورعة» و «التمرد غير الورع». إلا أن برك اختلف عن الكثير من نقاد الأسطورة في

اعتماده على أبحاث بلاغية وبيوغرافية دقيقة. فهو كفيدلر وشيس مفكر انتقائى مستقل إلى درجة تجعل انتماءاته النقدية واسعة النطاق لكنها واهية. ومن بين الأشياء الأخرى فإن التزام هؤلاء النقاد الثلاثة بالسياسة بشكل واضح وبالنظرية اليسارية ميزهم عن نقاد الأسطورة فى عمومهم.

والمدخل النقدى الذى يستعمله الناقد الأسطورى المعين قد يكون استقبالياً عند بودكين أو اجتماعياً عند هوفمان أو دينياً عند كامبل أو «شكلياً» عند فرجسون أو تاريخياً عند فراى. وترك النقد البيوغرافى لأتباع التحليل النفسى الفرويدى بينما ترك النقد الجمالى التقييمى للنقاد الجدد وغيرهم من الشكليين الملتزمين. وبما أن معظم نقد الأسطورة تقريباً من أى مدخل محدد كان يركز على اكتشاف الأنواع العليا المدفونة فقد أنجز مشروعه داخل تراث التفسير الرمزى. وبمعنى آخر فبقدر ما تنتقل القراءة فيه من الحرفى إلى الروحى - أو من النص الظاهر إلى (إعادة) تشفير النص فى إطار العناصر النفسية - الإجتماعية - الأنثروبولوجية الكامنة - يكون مماثلاً لنوع التفسير الرمزى الذى مارسه منذ زمن بعيد الشراح الأفلاطونيين ومؤولو الكتب المقدسة. وفى السنوات الأخيرة من الكساد العظيم طرح ويليام تروى فى إعلانه «ملحوظة حول الأسطورة» مشروعاً أمريكياً لنقد الأسطورة يعتمد على التفسير الرمزى.

وأثبت المدخل الإجتماعى لنقد الأسطورة أنه نعمة كبيرة فى المجال الناشىء «للدراسات الأمريكية» ولا سيما خلال فترة ما بعد الحرب الأولى . وأضافت نصوص عديدة إسهامات مهمة للمعرفة باكتشاف أنواع عليا أمريكية مميزة . ومما تجدر الإشارة إليه على وجه خاص فى هذا الصدد دراسة كونستانس رورك **الفكاهة الأمريكية** (١٩٣١) **والأرض العذراء** لهنرى ناش سميث (١٩٥٠) وآدم الأمريكى (١٩٥٥) بقلم ر. و. ب. لويس **والرواية الأمريكية وتراثها** (١٩٥٧) لريتشارد شيس **والحب والموت فى الرواية الأمريكية** (١٩٦٠) لليزلى فيدلر **والشكل والحكاية الخيالية فى القصص الأمريكى** (١٩٦١) لدانييل هوفمان. وقد قدمت هذه الكتب وغيرها دراسات مفصلة لشخصيات وموضوعات وحبكات وصور وأنواع أدبية ومناظر أمريكية نوعية عليا. وبينما لم يتمشى هذا التسخير للنقد الأسطورى لخدمة أغراض القومية الأدبية مع الإتجاه المعين فى الحركة صوب العالمية إلا أنه كان إسهاماً كبيراً وليس انحرافاً. وبحلول منتصف الستينيات أصبحت حقيقة أن الأرض الأمريكية تربة خصبة للحكايات الشعبية والأساطير والأنواع العليا أمراً ثابتاً، وأن غير متوقع، فى مجال البحث. ونجح نقد الأسطورة الأمريكى من هذه الناحية فى رفع تاريخ الأدب المحلى إلى مكانة سامية لم تدانيها أية مدرسة أو حركة أخرى أعقبت الكساد العظيم. واستخدمت هذه العملية التفسيرية الخاصة كما قام بها هوفمان وفيدلر وشيس وغيرهم منظوراً اجتماعياً ومنهجاً سلالياً أضعفا إلى حد ما من ميل نقد الأسطورة إلى طبع النصوص الأدبية بالطابع الروحى والرمزى.

ويدرس هوفمان فى الشكل والحكاية الخرافية فى القصص الأمريكى عشرة أعمال نموذجية من الرومانس ـ وهى نصوص رئيسية كتبها إرفنج وهو ثورن وملفيل وتواين ـ معتمداً على مواد محلية من القرن السابع عشر وبعده بالإضافة إلى مواد عالمية من الثقافة العالمية ترجع إلى عصور ما قبل الحضارة. وتضفى شروح هوفمان الخصوصية على قراءاته وطروحاته النظرية مما يجعلها أكثر تبصراً وأقل عمومية مما نجده عند فيدلر وشيس- والتى ناقشناها فى الفصل الرابع. ومن ضمن إسهامات هوفمان نجد عشرة تفسيرات ممتازة ونظرية ثرية عن الرومانس (توسع من نطاق جهد شيس) وصورة لماحة للبطل الأمريكية النوعى العلوى . وقد كشف هوفمان عن أسلوبه المنهجى كأكمل ما يكون فى فهمه للرومانس.

وحسب رأى هوفمان فإن الرومانس الأمريكى نوع أدبى نثرى ذى طابع غير واقعى وشعرى يصور فى العادة رحلة لاكتشاف النفس ـ وسعى لأكتشاف الهوية (القومية) ـ بانقطاع عن تقاليد العالم القديم وبحثاً عن أساطير جديدة لأرض جديدة. ولكن مهما أسقطت المادة الأسطورية القديمة فإنها تشكل مع ذلك الأرضية للرومانس الأمريكى. والمصير القومى يتوقف فى قسم منه على الإنكار. كما أن الرومانس الأمريكى فى تأكيده على الإستقلال يستغل التراث الشعبى المحلى من الشخصيات والموضوعات والأفعال واللغة. فالتراث الشفهى والكتابات غير الأدبية مثلاً تقدم أنماطاً متاحة للشخصية القومية مثل رجل الحدود الساذج المعتمد على نفسه واليانكى. وبطبيعة الحال تصارعت المواد الشعبية الوطنية مع الموضوعات الأسطورية المستمدة من الثقافة العالمية. فلكى يصبح المرء أمريكياً يتطلب ذلك التمرد على الأسلاف من الآباء والملوك والمجتمعات والتقاليد. وتفضل الأيديولوجية السياسية للرومانس المساواة الديموقراطية ويتجنب الرومانس على العكس من رواية السلوكيات الأمور الثابتة فى المجتمع وتقاليده مفضلاً عالم الطبيعة والغريزة الذى لا تحده قيود. ولا تشجع هذه الحالة التى تبدو أصلية على مجرد عودة ظهور الأنواع العليا الكونية. فعلى الرغم من وجود آلهة ميتة وبعث فى الرومانسات الأمريكية وكبوش فداء وشياطين وطقوس دخول وإعادة ميلاد «فإن السياقات التى توجد بها فى الأعمال التى تجسدها لا تتشابه ولو لمرة واحدة وكذلك لا تتشابه وظائفها التى تتحدد غالباً بموضوعات من الفولكلور تتناظر مع تلك الأساطير أو تناقضها» (١٤) وكما يرى هوفمان فإن العلاقة بين الفولكلور الأمريكى والأساطير العالمية متعددة الجوانب، والتراث المحلى قد يؤكد أو يلغى أو يعقد أو يناقض النوع العلوى القديم. وعلى أى حال فإن ظهور أى من المادة الشعبية أو المادة الأسطورية فى الرومانس أمر خاص بالعمل نفسه. لقد قاوم هوفمان توجهات نقد الأسطورة للتسوية التعميمية.

ويكشف هوفمان على نحو خاص عن مدخله الاجتماعى فى مناقشته لتأثير القصص القوطى على الرومانس الأمريكى. والقضية عنده لا تتعلق بأثر الأدب

البريطانى القوطى فى القرن الثامن عشر بقدر ما تتعلق بالتراث المحلى الفولكلوري الكامن وراء الخيال الأمريكى القوطى. فقد جاءت موضوعات السحر والجنيات والأشباح مع المستوطنين الأمريكيين فى الأيام الأولي ولم تكن تحتاج التقاليد الأدبية البريطانية لتنشرها. والمواد المسماة «بالقومية» هى فولكلورية وأدبية على حد سواء والتاريخ الإجتماعى الأمريكى أكثر من التراث الأدبى البريطانى هو الذى قدم المواد «القوطية» للمؤلفين الأمريكيين.

ويجاهد هوفمان بمشقة فى تصويره للنوع العلوى للبطل الأمريكى ضد النظريات العالمية السابقة عن البطل التى وضعها أوتو رانك ولورد راجلان وبالذات جوزيف كامبل. «إن البطل الشعبى الأمريكى مختلف إلى حد مدهش عن معظم الأبطال العظام للأساطير أو الحواديت الخيالية. فالأمريكى على النقيض منهم ليس له والدان ولا ماضى ولا ميراث ولا أشقاء ولا أسرة ولا دورة حياة لأنه لا يتزوج ولا ينجب وهو نادراً ما يموت» (٧٨) وهذا يعنى أن البطل الأمريكى مختلف تماماً عن البطل الأوروبى كما يصفه كبار نقاد الأسطورة. إنه إبداع شعبى محلى مستقل له رؤية ثقافية وحياة اجتماعية خاصة به وحده.

أما المدخل الدينى لنقد الأسطورة الذى يستعمله جوزيف كامبل بصورة درامية فى **البطل ذو الألف وجه** (١٩٤٩) فيسعى لكشف الأنماط البشرية الأزلية فى الأسطورة والأدب. وهو يعمل على مستوى الكوكب كله وليس على مستوى المجتمع المحدد. وهو يفضل من الناحية المنهجية الحكاية الرمزية على المدخل السلالى. ووجهة نظره دينية بعمق وتوحيدية على غرار بعض الأديان الشرقية. وهو من هذه الناحية يمثل القطب المواجه للمدخل الإجتماعى عند هوفمان وشيس وفيدلر لأنه أقرب إلى أعمال يونج وبودكين ويلرايت. وبينما انشغل بحاثو الدراسات الأمريكية بأثر «التوقيع» على «النوع العلوى» –إذا استعملنا مصطلح فيدلر ـ فإن كامبل وغيره من النقاد الدينيين عنوا فى المقام الأول «بالنوع العلوى» المحض خالياً من أى «توقيع» . ومن هنا لم يركزوا إلا بالكاد على البيوغرافيا والتاريخ الاجتماعى والشكل الجمالى فى العمل الفردى . والأشكال الأسطورية عند كامبل واحدة فى كل مكان تحت التفريعات الإقليمية . وكل الأبطال بطل واحد كما أن كل الأساطير أسطورة واحدة . وهو يقول إن «فوارق الجنس والسن والمهنة ليست جوهرية بالنسبة لشخصيتنا بل مجرد أزياء... إننا ننظر إلى أنفسنا باعتبارنا أمريكيين وأبناء القرن العشرين وغربيين ومسيحيين متحضرين. وقد نكون فضلاء أو خاطئون. لكن كل هذه الأوصاف لا تقول لنا ما معنى أن يكون المرء إنساناً إنها فقط تدل على عوارض الجغرافيا والمولد والزمان والدخل[١٦] إن الزمان والمكان والانتماء الدينى والحالة الأخلاقية والوضع الإقتصادى كلها أمور عارضة وليست جوهرية فى الحياة الإنسانية. «إن وحدة المجتمع الآن هى الكوكب وليست الأمة ذات الحدود» (٣٨٨). كانت القومية بغيضة عند كامبل.

في نفس العام الذى نشر فيه جوزف كامبل عمله حول أسطورة البطل الأحادية أخرج فرانسيس فرجسون كتابه **فكرة المسرح** (١٩٤٩) الذى يدرس فيه تفاصيل عشر مسرحيات فى إطار نظرية عامة عن الدراما تشيع فيها روح نقد الأسطورة. وأعلن اهتمام فرجسون المدقق بالأعمال المفردة عن مدخل «شكلى» جمالى معين. فهو فى تأثره بالأنثروبولوجيا البريطانية يعتمد فى نظريته العامة وشروحاته المفصلة على أفكار الطقس والأسطورة بشكل مكثف . إذ أن أوديب مثلاً فى مسرحية سوفوكليس هو فى نظره ملك مقطع الأوصال وكبش فداء بينما طيبة أرض خراب بمحاصيلها وقطعانها ونسائها العقيمة كلها. وأوديب ملكاً وراء هذه الأنواع العليا الأسطورية ومثلها مثل كل الدراما فيها بعد تاريخى جوهرى وطبقة تحتية بدائية أدائية ترتبط بالطقوس القديمة. ولهذا البعد عند فرجسون أولويته على الجوانب الأدبية أو النصية التى تضفى الطابع الحضارى. والمسرحية كأداء علنى تتفتح «فى قلب حياة ووعى المجتمع». (١٧) والمسرح فى أحسن حالاته كما فى اليونان فى عصر بركليس أو إنجلترافى عصر إليزابيث يتسم بالطابع الطقسى والشعبى والمجتمعى، ويقدم للمجتمع طريقة صحية للفهم بالإضافة إلى أنه يعكس الحياة الإجتماعية بصورة حية وعلى مستوى يسبق الفلسفة والعلم والفنون. وأوديب يؤدى طقساً درامياً ليس فقط حول نموه وتطوره وإنما «حول حياة المدينة الإنسانية المعرضة للخطر .» (٤١) وتقوم الحبكة الأدبية ورسم الشخصيات والحوار على ظواهر نفسية جمعية ـ فالميثوس يسبق اللوجوس.

واشترك فرجسون مع الشكليين الأمريكيين ولا سيما النقاد الجدد الأوائل فى العناية الدقيقة بالسمات المحددة فى الأعمال الفردية والنظرة الدينية للثقافة التى تجد جذورها فى مفهوم إليوت عن انفصام الإحساس. وحسبما يرى فقد سيطرت العقلانية والفلسفة المثالية فى منتصف القرن السابع عشر فاصلة الشعور والحدس عن العقل والفكر. وكان انتصار العقل العلمى يعنى نهاية الطقس والأسطورة والمجتمع العضوى. وتنكمش الأسطورة فى عصرنا لتصبح مجرد زينة أو أكذوبة. ومهمة النقد هى استعادة إحساسنا الطقسى التقليدى ـ الوعى الأسطورى ـ الذى ينشط قبل كل المقولات العقلية: «إن الإحساس المسرحى فضيلة أساسية أو أولية أو بدائية للعقل البشرى.» (٢٥٢) وكان الإنسان قبل حقبتنا العقلانية «يستخدم العقل استخداماً حراً بدون أن يفقد عادات الشعور وطرق الوعى المرتبطة بالدين القبلى القديم» . (٢٤٥) واستهجن فرجسون مثل النقاد الجدد إحساس الإنسان العصرى المتشعب وفقدانه للدين وتنازله للعلم والعقلانية.

ومما له مغزى أن فرجسون يرى فى التجربة المباشرة للأداء الدرامى أمراً يسبق النقد . والعمل الدرامى الحقيقى يصلنا «بأعمق مستويات التجربة حيث لا نزال نشعر بالعالم الغامض كشىء حقيقى يسبق اختراعاتنا ومطالبنا وانتقاداتنا» . (٤٧) فالنقد

يأتى بعد غموض التجربة : وهو ثانوى ومتأخر وأقل مرتبة . واللوجوس يدخل على الميثوس . وهكذا «لابد أن يفترض النقاد أن الأعمال النفسية وحتى ما يعود منها إلى الماضى السحيق والثقافات الأجنبية يمكن على نحو ما أن تفهم بصورة مباشرة . وأن ما نعلم عنها قد يعدل أو يعمق تعرفنا المباشر عليها لكنه لا يمكن أبداً أن يحل محله.» (٢٣) والدراما كالطقس واضحة بذاتها مهما كان غموضها . وبينما يمكن لعمل النقد الثانوى أن يقدم العلم ويثرى المعرفة فإنه لا يمكن أن يحل محل التجربة المباشرة المدهشة. والدراما فى شكلها الحاضر فن «ينتهى فى الكلمات لكنه فى جوهره أكثر بدائية ولماحة ومباشرة من الكلمة والفكرة.» (٢٢) ونموذج فرجسون للدراما يسبق الخطاب والعقل وهو بدائى وطقسى ـ فعل محض ـ ومتاح مباشرة للمجتمع. وواجب النقد هو النشاط بتبجيل عائداً من الأفكار والكلمات إلى الفعل والغموض الواقع فى قلب الحياة المجتمعية. ومسار النقد من الناحية المثالية يتقدم من اللوجوس إلى الميثوس. ونلمح فى هذه النقطة مدى اختلاف نقد الأسطورة عند فرجسون عن شكلية النقاد الجدد الذين استبعدوا الإهتمامات الخارجية وعبدوا النص المستقل المعزول ورفضوا الفصل بين المضمون والشكل وأدانوا كل طرق البحث التى ترجع إلى أصل العمل.

ومن إسهامات فرجسون الأخرى قراءته الممتازة لمسرحية هاملت التى أصبحت جزءاً من التراث المهم لنقد الأسطورة المتحلق حول شكسبير. وتشمل الأعمال الرائعة الأخرى فى هذا الإتجاه دراسات جلبرت موراى فى ١٩١٤ وكولين ستيل فى ١٩٢١ و.ج. ويلسون نايت فى ١٩٣٠ و ج. أى. م. ستيوارت فى ١٩٤٩ و سى. ل. باربر فى ١٩٥٩ و جون هولواى فى ١٩٦١ ونورثروب فراى فى ١٩٦٥ و ١٩٦٧. ويمكن إضافة نقاد آخرين كثر. والنقطة التى نعرضها هنا ـ وهى أن نقد الأسطورة أثر إيجابياً على دراسات شكسبير ـ يمكن تعميمها لتشمل دراسات العصور الوسطى وعصر النهضة والفترة الرومانسية فضلاً عن فترات أخرى. ومما له مغزى أن نقد الأسطورة ينجح بكفاءة كأداة نقدية مع الشعر والدراما والقصص على حد سواء ومع أى فترة أدبية كما يبدو. ولا يمكن أن نقول نفس الشيء مثلاً عن الماركسية والنقد الجديد اللذان فضلا أنواع أدبية وفترات أدبية معينة.

وليس من المدهش على ضوء هذه الإنطباقية الواسعة لنقد الأسطورة أن برز فى أواخر الخمسينيات كأقوى منافس للنقد الجديد والبديل الأكثر احتمالاً له . وكان ظهور كتاب نورثروب فراى الضخم **تحليل النقد** فى عام ١٩٥٧ إشارة للكثير من النقاد والدارسين على أن نقد الأسطورة قد أثمر وعلى أن سيطرة النقد الجديد بلا منازع قد انتهت . ولم يستطع نقاد شيكاغو ولا مثقفو نيويورك ولا كبار دارسو التاريخ فى تلك الفترة أن يضارعوا الكم المتنامى لنقد الأسطورة فى نطاقه أو مرونته أو جاذبيته .

ويما أن نقد الأسطورة كان فوق ذلك متمشياً إلى حد كبير مع المجالات الناشئة للدراسات الأمريكية والأدب المقارن - التي أخذت في التوسع في الأربعينيات - فقد ظهر مفيداً لكل من النقاد الأدبيين الرواد والتقليديين . فهو يتسع لطرق البحث الرمزية والسلالية على حد سواء. ويفسح المجال للمداخل النقدية الإستقبالية والاجتماعية والدينية والتاريخية و «الشكلية». ومهما بلغ قلق هذا النقد من التدنيس فإنه طرح برنامجاً طموحاً ومتعدد الجوانب للتخمين.

نظام نقد الأسطورة

وصل نقد الأسطورة إلى نوع من الذروة العليا مع ظهور كتاب نورثروب فراى **تحليل النقد: أربعة مقالات** (١٩٥٧) وتدلل تحفة النظرية النقدية الحديثة هذه بصورة مؤثرة على اتساع مجال نقد الأسطورة. وقد أثرت على مجموعة كبيرة من نقاد الأدب الأصغر وأحدثت وحدها تحدياً مهماً لكل المدارس المنافسة المعاصرة ولحضت الحركة بوضع نظام بعيد الأثر لمشروع نقد الأسطورة. وكانت أعمال فراى الأخرى التى أنتجها على مدى أربعة عقود من النشاط والتى تتألف من عدد من الكتب والمقالات والأحاديث الإذاعية والشرائط المسجلة وبرامج التليفزيون التعليمية وحوالى العشرين كتاباً بمثابة التقديم والشرح والتحسين لمشروعه الطموح المفصل فى التحليل دون أن تتفوق عليه. وعلى الرغم من أن نقد الأسطورة تعرض لتحد ناجح منذ أواسط الستينيات فصاعداً فى مدارس النقد الفلسفية والنبيوية والتفكيكية والنسوية والعرقية واليسارية ونقد استجابة القارىء إلا أن التحليل احتفظ بمكانة تبدو منيعة كتحفة مؤثرة فى نفس طبقة الأعمال النقدية السابقة من أمثال **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) لإليوت **ومبادىء النقد الأدبى** (١٩٢٤) لريتشاردز **وقلعة إكسل** (١٩٣١) لويلسون **وفهم الشعر** (١٩٣٨) لبروكس ووارين ونظرية الأدب (١٩٤٩) لويليك ووارين **والخيال الليبرالى** (١٩٥٠) لتريلنج.

وكان السبب فى بروز مشروع فراى إلى هذه الدرجة الفرضية التى انطلق منها وهى أن الأدب فى عمومه يؤلف نظاماً متناسقاً مغلقاً وأن النقد لهذا يجب أن يوضح كل عناصر هذا النظام. ويهدف فراى إلى إكمال المهمة العلمية التى بدأها أرسطو فى عمله غير المكتمل علم الشعر- تنظيم كل الأدب. ويرى أنصاره المتحمسون أن عمله الموسوعى نجح إلى حد يثير الإعجاب بوضعه الأعمدة المعرفية للنقد وإعطائه مكانة فكرية تضارع مكانة العلوم والدراسات الاجتماعية المعاصرة.

ويصور فراى فى المقالة الأولى من التحليل نمطاً تاريخياً لخمسة أساليب أدبية توجد فى الأدب الكلاسيكى وأدب ما بعد الكلاسيكية: وهذه الأساليب الخمسة هى الأسطورة والرومانس والمحاكاة العالية والمحاكاة الدنيا والتورية الساخرة. والأعمال

الأدبية فى كل من هذه الأساليب الخمسة قد تكون معقدة أو ساذجة ومأساوية أو كوميدية. وهكذا توجد تنويعات محتملة عديدة: الرومانس ـ الكوميدى المعقد أو التراجيدى الساذج من المحاكاة الدنيا وهلم جرا. ويقول فراى فى نظريته عن الأساليب أنه بينما يحتوى العمل دائماً على أسلوب مهيمن كامن فيه فقد يكون له نصيب من أى أو كل من الأساليب الأخرى. وأخيراً تكمن فى التطور «الخطى» على فترات للأساليب نظرية تقول أن أساليب الرومانس والمحاكاة العليا والمحاكاة الدنيا تشكل سلسلة من الأساطير المزاحة وأن السخرية تحدث عودة دائرية أو حركة ترتد صوب الأسطورة. وتضع هذه النظرية الدائرية الأسطورة باعتبارها أصل وغاية الأدب.

والأسطورة تعارض المحاكاة فى نظام فراى الشعرى:

أظهر لنا تحليلنا للأساليب القصصية أيضاً أن اتجاه المحاكاة نفسه، إتجاه مشابهة الواقع ودقة الوصف، هو أحد قطبى الأدب. وفى القطب الآخر نجد شيئاً يبدو متصلاً بكل من مصطلح الميثوس عند أرسطو والمعنى العادى لكلمة الأسطورة. فهو اتجاه لحكاية قصة هى فى أصلها قصة حول أشخاص يستطيعون القيام بأى شىء ثم يصبح بالتدريج فقط اتجاه يميل لحكاية قصة يمكن تصديقها. (١٨)

ومع تحرك الأدب من النموذج الأسطورى إلى نموذج السخرية فإنه ينحو إلى المنطقى وما يمكن تصديقه والمشابه للواقع (ولا يجب أن نخلط بين هذا وبين الحقيقة والواقع) ثم يرتد عائداً إلى الأسطورى كما يتضح من الأساطير الساخرة عند چويس واليوت وغيرهم من الحداثيين. وهكذا يحيط فراى المحاكاة بالأسطورة.

ومما له مغزى أن نظام فراى يقوم على نمط من التعارضات كما هى الحال عند كل نقاد الأسطورة. إذ نجد توتراً بين قطبين هما الأسطورة والمحاكاة والثقافة الشفهية والثقافة المكتوبة والدين والعلم والوحى وصدق المطابقة والشعر والنثر والاستعارة والتشبيه والمجتمع والفرد ولغة الأمل والاعتقاد ولغة الفكرة والمقولة والأشكال السياسية المحافظة والأشكال السياسية الليبرالية والميثوس واللوجوس. وفراى يقدر كناقد منهجي فى خط أرسطو الكتابة والعلم والفردية والنثر ولغة المفاهيم والتفكير الليبرالى. لكنه كقارىء خاص مستقل يفضل الأسطورة والرومانس على الواقعية والتورية الساخرة والشعر على النثر والإستعارة على التشبيه والكوميديا على التراجيديا والوحى والطقس على التجريبية والتدليل.

ويعتقد فراى كبعض نقاد الأسطورة الآخرين بأن انفصاماً فى الإحساس حدث فى الثقافة الغربية مما خلق مجالين أسماهما «العالم الأسطورى» و«العالم العلمى». ويرمز كوبرنيكوس لنقطة الإنفصال التى يجب على العقل الحديث فى رأى فراى أن يصلحة . ويلخص فراى رأيه حول العالم الأسطورى فى تصديره لكتاب **روح العالم:**

مقالات فى الأدب والأسطورة والمجتمع (١٩٧٦) قائلاً بأن «كل الأدب يكتب داخل ما أسميه العالم الأسطورى ... وأن هذا العالم ليس فى حقيقته عالماً علمياً... وأن الأدب يكتب داخل هذا العالم لأن الأدب يشكل العادة الأسطورية للعقل. وهى عادة خيالية مما يعنى أنها فى غاية النفاذية والعمل متصلة بالحقيقة سواء عند سكان أستراليا الأصليين أو بين شعراء القرن العشرين» [١٩] ويضع هذا الإرتباط بين الخيال الإنسانى والأسطورة، بصرف النظر عن الزمان والمكان والثقافة، العلم كاتجاه غير أصيل وإزاحة للوعى الأسطورى. فعالم الأسطورة يقع فى «أصل» الوعى والثقافة الإنسانية.

ويطور فراى فى المقالة الثانية فى التحليل نظرية دلالية من خمسة مراحل من الرموز الأدبية ويؤلف منهجاً تأويلياً ذى طبقات يرافقها. واللغة الأدبية فى مرحلتها «الوصفية» هى إحالية وهى غير إحالية فى مرحلتها «الحرفية» أما فى مرحلتها «الشكلية» فهى تقدم صوراً نموذجية مستقلة وتنقل لنا أنواعاً عليا فى المرحلة «الأسطورية» وتقدم فى مرحلتها «الباطنية» رموزاً لكل الوجود لا تقيدها الإحالات ولا النماذج ولا المعرفة. (وكان فراى يركز اهتمامه من بين أنواع النقد الخمسة المتوازية مع الخمس مراحل للغة الأدبية على نقد الأنواع العليا الذى خصص له المقالة الثالثة). وأساس نظرية فراى عن اللغة والنقد هو الإنقسام بين الخطاب العادى (اللغة التواصلية الأداتية) والخطاب الشعرى (اللغة والخيال المستقلان):

تخضع قضايا الواقع والحقيقة فى الأدب إلى الهدف الأدبى الأولى وهو إنتاج بناء من الكلمات من أجل ذاته. وتخضع القيم الإشارية للرموز إلى أهميتها كبناء من الموتيفات المترابطة . وحيثما نجد بناءً لفظياً مستقلاً من هذا النوع نجد الأدب. أما حيث يفقد هذا البناء المستقل فنجد اللغة أو كلمات تستخدم أداتياً لمساعدة الوعى الإنسانى على القيام بشىء أو فهمه . والأدب هو شكل متخصص من اللغة...» (٧٤)

وتذكرنا هذه النظرية الدلالية بنظريات أى. أ. ريتشاردز وفيليب ويلرايت فى اللغة وهى تضفى على نظام فراى بأسره إتجاهاً «شكلياً» دعمه إنكاره لوجود القصد فى الأدب وكراهته للتلخيص والتعليمية وميله إلى تأويلية مساحية كلية النزوع وإدانته لأنواع مختلفة من «النقد الخارجى». ومع ذلك لم ينكر فراى أن اللغة الأدبية لها صلة بالواقع لكنه صور هذه الصلة على أنها إمكانية ومتنوعة وخاضعة وليست مجرد مباشرة أو سلبية أو غير موجودة أو مسيطرة.

والميل إلى الداخل عند لغة الأدب يفضل مبدأ اللذة على مبدأ الواقع والسرور على التلقين والعاطفة على الحقيقة والدهشة على الفهم. أى أن فراى يدعو إلى علم شعر تأثيرى وليس تعليمى بدون أن ينكر الأخير. ونلمس هنا كما فى أماكن أخرى

استراتيجية فراى الرئيسية. فهو يسمح بكل شيء تقريباً ولا ينكر أى شيء تقريباً ويضم كل شيء بعد ترتيبه هرمياً. وهو فى المسائل التأويلية يفضل نقد الأنواع العليا على النقد البلاغي أو النقد الذى يصدر الأحكام أو أى نوع آخر من النقد. وفى المسائل المتصلة بالشعر يفضل الأسطورة على المحاكاة (الواقعية) والدهشة على التعليم والعمل المستقل على وثيقة التعبير عن النفس. وبالإضافة إلى ذلك يفضل المجتمع على الفرد والنبوءة على الحجة العقلية والشعر على العلم ونقد الأسطورة على النقد الجديد أو الماركسية. ولم يكن فراى مضطراً من الناحية الإفتراضية إلى التعبير عن أى تفضيلات فإن رؤيته التجميعية تسعى إلى تأكيد الكل وعدم نفى أى شيء. لكن تفضيله للأسطورة فى دورة الأساليب وللتفسير المبنى على الأنواع العليا فى مراحل النقد كان يعنى بروزه كناقد من نقاد الأسطورة ـ وهو موقف أدى للمفارقة إلى تغيير مدى فكره الواسع وإمكاناته «المثالية».

وقد ميز فراى فى أماكن متفرقة بين «القارئ» العادى أو الهاوى أو العام و «الناقد» المحترف العلمى الدارس. وهو يربط الأول بلونجين والثاني بأرسطو. والقارىء اللونجنينى يركز على عملية الإستقبال المباشرة والبعد الزمنى للقارىء -على النشوة. أما الناقد الأرسطى فيدرس المنتج الأدبى المكتمل فى اكتماله المكانى الموحد. ويبرز فراى من وقت لآخر كلونخينى متحمس رغم أنه أرسطى مخلص وهو فى حماسة اللونجينى يحتفى بالقوة الغامضة والتدفق الجميل والإدراك المدهش للفن لكن هذه الإستجابات «قبل النقدية» كانت نادرة عنده فهو لم يرد أن يفضل التجربة المباشرة للأدب على فهم الأدب النقدى. وقد كان المسار النقدى لفرانسيس فرجسون على النقيض من ذلك.

ويرى فراى أن المشكلة الأساسية فى النقد الجديد هى أنه يفصل العمل الأدبى عن نظام الأدب ويعزل النص عن «كامل» سياقه، ويكبت الأساس الإجتماعى أو النوعى العلوى للنظام الأدبى. وتنجح الطريقة الشكلية النقدية أفضل مع الشعر الغنائى فى أسلوبه الساخر لكنها لا تنجح كثيراً مع الأنواع الأدبية والأساليب الأخرى. أما «ما يطلق عليه نقد الأسطورة فليس دراسة نوع معين أو جانب من الأدب ولا حتى منهج نقدى مسجل وإنما دراسة مبادىء الأدب البنائية نفسها وبالذات تقاليده وأنواعه وأنماطه العليا أو صوره المتكررة» [٢٠] ويشير نقد الأسطورة عند فراى بمخططه الواسع ذى الأساليب الأدبية الخمسة والمراحل النقدية الخمسة إلى مدى ضيق مشاريع المدارس الأخرى (ولا سيما النقد الجديد) التى قصرت نفسها على أساليب وأنواع أدبية ومراحل معينة.

ويحدد فراى فى المقالة الثالثة فى التحليل وبالتفصيل ما يعنيه عمل نقد الأنواع العليا أو نقد الأسطورة. فنقد الأسطورة الذى يعنى بنظام التقاليد والأنواع الأدبية

العليا يركز على الجانب الاجتماعي أو الجمعي من الأدب. وأرضية العمل الأدبي هي النظام الأدبي. والنص المفرد يخرج أمام خلفية شبكة من النصوص الأخرى ترجع كلها إلى الأسطورة «وهي أكثر الأساليب الأدبية تجريداً وجمعية» (١٣٤) ومهمة المقالة الثالثة هي طرح تصنيفات ومسميات للصور والحبكات والشخصيات الأدبية ـ تضبط كلها لتنطبق على ثراء وتنوع الأدب الموجود وتغطيه. وقد اضطر فراى أمام الحجم الهائل للمعلومات التي يجب تنظيمها إلى نوع من القرصنة الإصطلاحية لم يجاريه فيه إلا كينيث برك وهارولد بلوم بعد ذلك.

ويرى فراى أن هناك أربعة فئات أدبية سابقة على الأنواع الأدبية ويسميها بالميثوى ـ الرومانس والتراجيدى والتورية الساخرة والكوميديا ـ ولكل منها ستة مراحل دورية تولد أربعة وعشرون شكلاً. والميثوى الأربعة جوانب أو حلقات في أسطورة مركزية توحدها وتتحدث عن البحث أو المسعى. وبمعنى آخر فإن كل الأنواع الأدبية مستمدة من أسطورة المسعى والإشتقاق منطقى ونظرى أكثر منه تاريخى. وفراى هنا يرفع الرومانس والمسعى المرتبط به إلى وضع «النوع العلوى» المتفوق أو المسيطر. وعمل الأدب بأسره يتحدث عن الإنتقال من الصراع عبر الاضطراب والكارثة والموت الطقسى إلى المعرفة وعودة الميلاد. وتؤدى هذه الحركة من الميثوى إلى الأسطورة الأحادية نقلة من نقد الأنواع العليا إلى النقد الباطنى.

والمقالة الرابعة في التحليل مثل المقالة الثالثة تغطى الكثير جداً من المعلومات وتقدم الكثير من التصنيفات إلى حد تمتزج فيه داخلها العظمة مع عدم الوضوح والخلط . وتفحص هذه المقالة الأخيرة التقاليد الأدبية للغة الشعر والوزن والتصوير البصرى ـ الجوانب البلاغية في الأدب ـ في الأنواع الأدبية الرئيسية: الملحمة والقصة والدراما والقصيدة الغنائية. ويربط فراى في نقاط معينة من دراسته بين هذه الأنواع الأدبية الإربعة والأساليب التاريخية والمراحل الرمزية والميثوى الأدبية السابقة. وقد احتاج أكثر نقاد فراى شمولاً وهو روبرت دنهام في نور ثروب فراى والمنهج النقدى (١٩٧٨) إلى أربعة وعشرين رسماً توضيحياً ومائتين وخمسين صفحة لكى يفك تشابكات نظام فراى الكلى ويوضحه. ولن نحاول هنا أن نقدم تلخيصاً جديداً.

ومن القضايا الفرعية المهمة التي تناقشها المقالة الرابعة نظرية «للمبادرة الأدبية» ونظرية «الأسطورة المصدر». ويستهجن فراى مثل النقاد الجدد ونقاد شيكاغو وبعض نقاد الأسطورة من أتباع يونج ميل النقاد إلى قصر فهم العمل على «قصد» الشاعر الواعي أو اللاواعي. وبمعنى آخر فقد استبعد فراى علم الشعر التعبيرى والنقد البيوغرافى (وهو أمر غير عادى لناقد مثله مغرم بالأدب الرومانسى). فالذى يبعث النص ليس «القصد» الشخصى وإنما «المبادرة الأدبية» اللاذاتية ـ وهي قوة جمالية تحكم وتنسق وتستوعب كل شيء في ذاتها وتصبح الشكل المحتوى للعمل. و«المبادرة»

قد تكون وزناً شعرياً أو مزاجاً أو نوعاً أدبياً أو نمطاً من الصور أو موضوعاً أو مجموعة من هذه العناصر الأدبية أو غيرها. ونظرية «المبادرة» تزيح «القصد» من مجال علم النفس الشخصى إلى مجال النظام الأدبى اللاشخصى وتربطه بالتقليد الأدبى وليس بالشخصية الفردية. ويعنى هذا أن «الباعث الحاكم والتكوينى» موضوع ملائم لنقد الأنواع العليا.

والإنجيل عند فراى هو المصدر الأولى للأسطورة غير المزاحة فى التراث الغربى بعد الكلاسيكى ولذا فمكانته فى نظامه مكانة فريدة مميزة. وهو يعتبره العمل الموسوعى الرئيسى فى الأسلوب الأسطورى . ويلاحظ فراى أن الكثير من الصور والرموز وأنواع الشخصيات والحبكات وأنواع المجاز والإنواع الأدبية ـ الأنواع العليا ـ عندنا مستمدة من مادة الأنجيل . وهو يلفظ فى حركة كاشفة «النقد الأسمى » للإنجيل الذى يبحث فى أصوله ويركز على تحريفات النص وتنقيحاته وما أدخل فيه وإدماج مختلفاته فى قراءة واحدة. ويدعو بدلاً من ذلك إلى «عملية نقدية تجميعية تبدأ بافتراض أن الإنجيل أسطورة محددة وبناء موحد كنوع علوى يمتد من الخلق إلى نهاية العالم. والمبدأ البحثى الملائم له هو مقولة القديس أغسطين بأن العهد القديم يكشف فى العهد الجديد والعهد الجديد مخفى فى العهد القديم... ونحن لا نستطيع أن نعود بالإنجيل ولو تاريخياً إلى زمن لا نجد فيه مادته مشكلة فى وحدة موضوعية...» (٣١٥) ويتصور فراى أنه بدلاً من النظر إلى الإنجيل باعتباره خليطاً من النصوص ضمت معاً خلال عملية من الجمع استمرت ألف عام فهو أسطورة متماسكة واحدة موحدة تنتظم حول المسمى البطولى للشخصية الرئيسى التى تدعى المسيح. ومواد الإنجيل وجدت فيه لأنها مهمة من الناحية الأسطورية وليس لأنها «حقيقة» تاريخية. ونقد الأنواع العليا عند فراى يرتبط هنا بنمط التأويل النوعى عند أباء الكنيسة وينحى النقد النصى والتاريخى جانباً ليضفى على كل من العهدين القديم والجديد الأصالة النقية والأسبقية والكمال الأدبى والبنائى. ويصل هذا التعامل الخاص مع الإنجيل إلى ذروته فى كتاب فراى **الشفرة العظمى: الإنجيل والأدب** (١٩٨٢).

ويفسح نظام فراي من الناحية النظرية مجالاً للنقد النصي والشكلي والتاريخي والبيوغرافى والإستقبالى. أما من الناحية العملية فإن نقد الأنواع العليا ينحو إلى أن يدرج تحته كل الطرق النقدية الأخرى. ونقد الأنواع العليا هذه شكلى بقدر ما يقاوم أنواع النقد الخارجى بهمة. والمشكلة فى أنواع من النقد مثل الماركسية والفرويدية والظاهراتية أنها تلحق النقد بأطر خارجية بدلاً من العثور على إطار من المفاهيم داخل الأدب. «لا يمكن جلب المباديء النقدية جاهزة من الدين أو الفلسفة أو السياسة أو العلم أو أي مجموعة منها. إن إخضاع النقد إلى موقف نقدى مستمد من الخارج يعنى تضخيم القيم المجلوبة إلى الأدب من أى مصدر خارجى كان» (٧).

وعلى الرغم من أن النقد علم مستقل وفرع من المعرفة متميز عن العلوم الأخرى وعن تجربة الأدب نفسه فإنه يدخل في علاقات مع المجالات الأخرى بينما يحتفظ باستقلاله. فمثلاً «بمجرد أن ننتقل من العمل الفني الواحد إلى معنى الشكل الكلي للفن لا يعود الفن موضوعاً للتأمل الجماعي وإنما أداة أخلاقية تشارك في الحضارة» (٣٤٩) وتقع الأخلاق على جانب من نقد الأنواع العليا بينما يقع التاريخ على الجانب الآخر. وكلية الأدب ظاهرة تاريخية توضحها نظرية فراي الدائرية عن الخمسة أساليب الأدبية. والنقد الأخلاقي يتصل بالسياق الإجتماعي الداخلي للأدب ـ وليس بمقاييس الأخلاق ولا معايير القيمة الجمالية. وينفر فراي من «الانغماس الفاسق في إصدار الأحكام» الذي يميز النقد التقييمي وهو يصر على «ألا عمل للنقد في رد الفعل تجاه الأشياء ولكني يجب أن يتقدم حثيثاً تجاه عمومية في الذوق لا تميز بين الأشياء» (٢٥). وما فعله فراي هو نقل عمل الحضارة إلى داخل الأدب. وتعني هذه الإستراتيجية المثالية أو الباطنية أن الإهتمامات الخارجيي كالتاريخ والإجتماع والدين تصبح جزءاً من العالم الأسطوري الذي يعمل عليه نقد الأنواع العليا.

والتفسير الرمزي من بين أنواع النقد التي تدمج في نشاط نقد الأنواع العليا . فالمشكلة في القراءات الرمزية الخالصة غير ذات الارتباط ومهما كانت براعتها وذكاؤها أنها يحتمل أن تولد «كماً لا نهائياً من التعليقات» مما يحبط النقاد ويخلق الإحساس «بالعبثية». «والعلاج الوحيد لهذا الموقف هو تكميل النقد الرمزي بنقد الأنواع العليا. ويشرق الأمل بمجرد وجود الشعور مهما كان خافتاً بأن النقد لة نهاية في بناء الأدب كشكل كلي وبداية في النص موضع الدراسة» (٣٤٢). والعلاقة المتصورة هنا بين نقد الأنواع العليا والنقد الرمزي هي علاقة الإدماج وليست علاقة الإكمال. فالقبول بفرضية الأدب كشكل كلي أو نظام كامل يعني إعطاء إمكانية تأويلية محدودة للنص الواحد. ومن المفارقة أن الإستثناء الوحيد الممكن هنا هو أسطورة المصدر الأولية أو إنجيل الثقافة المعنية ـ أي نفس النص الذي أفرز التفسير الرمزي أولاً. ومن الواضح أن فراي ينظر إلى انتقال القراءة الرمزية من أساطير المصدر المقدسة إلى الأنواع الأدبية العلمانية على أنه أمر مزعج وسيء.

وقد سعى فراي في أعماله اللاحقة إلى تنقيح بعض المواقف المتشددة المطروحة في التحليل. ففي **المسار النقدي** (١٩٧١) مثلاً يتراجع عن الإدماج الباطني للثقافة التي اتسم به تصوره لبناء الأدب الداخلي. «سيكون للنقد دائماً جانبان يتجه أحدهما صوب بناء الأدب ويتجه الآخر صوب الظواهر الثقافية الأخرى التي تشكل البيئة الإجتماعية للأدب. وهما معاً يوازن الواحد منهما الاخر...» (٢١) ولا تتخلى هذه النظرة للنشاط النقدي عن استقلال الأدب ولا تهدد استقلال النقد عن علوم الفكر الخارجية غير الأدبية. لكنها تسمح بالتعامل بين مجالات متنوعة منفصلة للوجود الإنساني. وهنا يلتف مشروع فراي عائداً إلى النقد الثقافي الذي دعا إليه من قبل أمثال شيس وفيدلر وبرك.

وإذ كان نقاد الأسطورة الآخرين خشوا التدنيس الذى يأتى به التخمين النقدى فإن ذلك لا يبدو أنه أزعج فراى. وهو باتخاذه دور المنظر العلمى وفق تراث أرسطو يبعد القارىء الخاص ـ المتحمس للأدب عند لونجين ـ إلى مجال «الماقبل نقدى». ومع ذلك ففى بضعة مقالات لاحقة «أعاد الإعتبار» للقارىء الخاص بدون أن يتخلى عن مشروعه العلمى الأوسع. ويقول فى «النقد الظاهر والخفى» (١٩٦٤) أن «النقد العلمى» يحفه على جانب «النقد المنتصر» ومن الناحية الأخرى «النقد الثائر». والنقد المنتصر فى أفضل حالاته يسعى إلى امتلاك الأدب داخلياً وخفياً وذاتياً كقوة وأثر خيالى مكثف. أما النقد الثائر فى أحسن حالاته فيهدف إلى الحكم الظاهر على الأعمال الأدبية باعتبارها جيدة أو رديئة بالنسبة للمصلحة العامة ويقول بذلك دفاعاً عن حرية الفكر والتعبير. لكن النقد الثائر فى أسوأ حالاته يصبح مدمراً: يستغل المعايير الجمالية والأخلاقية لكى يبعد ويدين ويحجر على الأعمال الأدبية. والجانب المدمر فى النقد كما يراه فراى هو تحويل الأدب دوماً إلى موضوع وفرض الرقابة عليه وتقييد قوته فى التأثير علينا . ويرى فراى أن النهاية المنتصرة للنقد «ليست غاية جمالية بل أخلاقية ومشاركة، فالأعمال الأدبية عند النقد فى نهاية المطاف ليست أشياء يجرى عليها النظر بل قوى تستوعب» (٢٢) . والنقد المنتصر شخصى وإيجابى أما النقد العلمى فلا شخصى ويقدم المعلومات. والنقد الثائر عمومى وسلبى فى العادة وهو فى أسوأ مظاهره يدنس الأدب. ويبدو هذا النقد فى طرحه للهموم الأخلاقية والجمالية والإجتماعية والدينية مصاباً «بالإنغماس الفاسق فى إصدار الأحكام» الذى هاجمه فراى بشدة فى الصفحات الأولى من **تحليل النقد**. وقد تمكن فراى وإن كان متأخراً من حماية قوة ودهشة الأدب من العبث العلنى على يد كل أنواع النقد العلمية أو الثائرة باحتفاظه بالنقد المنتصر كقوة خاصة وسابقة على التفكير النقدى.

نقد الأسطورة وتأسيس الدراسات الأدبية

حدث تقبل سريع لنقد الأسطورة فى مؤسسات الدراسات الأدبية الأكاديمية الأمريكية خلال الستينيات. وأخذت دور النشر الجامعية الكبرى تنشر أعمالاً فى هذا المجال بشكل متزايد كما فعلت من قبل مع كتب الرواد الأوائل لهذه الحركة. ونجد فى **موسوعة برنستون عن الشعر والشعراء** وهى العمل الدراسى العمدة المنشور فى ١٩٦٠ مادة عن نقد الأسطورة أطول من المواد المخصصة للنقد الجديد ونقاد شيكاغو. ويحتوى كتاب ***النقد الحديث: النظرية والتطبيق*** (١٩٦٣) وهو مجموعة وضعها والترستّن وريتشارد فوستر على مقالات منتخبة تمثل فكر ثمانية من نقاد الأسطورة بمن فيهم باربر وبودكين وشيس وفرجسون وفيدلر وفراى ولويس. أما المرجع واسع الإنتشار الذى ينشره إتحاد اللغة الحديثة حول الدراسات المعاصرة، **علاقات الدرس الأدبى** (١٩٦٧)، فقد حوى دليلاً لنقد الأسطورة وثبتاً طويلاً ومفصلاً للمراجع ألف

كلاهما فراى. وُطبع كتاب فيكرى **الأسطورة والأدب** (١٩٦٦) أربعة مرات فى السنوات الأخيرة من العقد. ومن هنا استطاع ديفيد لودج فى كتابه **النقد الأدبى فى القرن العشرين: نصوص للقراءة** (١٩٧٦) أن يضم بدون أى تكلف عينات من نقد الأسطورة ويضعها وسط إطار شامل من ستة أنواع من النقد الحديث: الشكلية والتاريخية والإجتماعية ونقد الأنواع العليا ونقد التحليل النفسى ونقد الأحكام. وبعد ذلك بعامين قسم ويليام هاندى وماكس ويستبروك مجموعتهما المدرسية **نقد القرن العشرين: المقالات الكبرى** (١٩٧٤) إلى خمسة أنواع من النقد: الشكلى ونقد الأنواع الأدبية ونقد الأنواع العليا والتاريخى والنقد المتعدد العلوم. وعلى النقيض من ماركسيى الثلاثينيات ونقاد شيكاغو أو مثقفى نيويورك تمتع نقاد الأسطورة على الفور ومازالوا يتمتعون بمكانة بارزة يعترف بها الكثيرون فى المؤسسة الأكاديمية النقدية.

ومن الأسباب الواضحة للتقبل السريع الذى حظى به نقد الأسطورة مرونته: فهو يعمل كأداة نقدية على أى نوع أدبى فى أى فترة وأى مكان. كذلك لا يمثل تهديداً جذرياً أو خطيراً على النسق المعتبر والقائم للأعمال العظيمة. وقد أثر تأثيراً مباشراً فى مجالات الدراسات الأمريكية ودراسات شكسبير على وجه الخصوص بإثرائه فهم الأعمال الرائعة التى كانت من قبل معترف بعظمتها. وفى نفس الوقت دعم المشروعات الجارية فى تلك الفترة ذاتها لإعادة تقييم الأدب الرومانسى وتأسيس الدراسات المقارنة وإضفاء الإعتبار على الأدب الشعبى كموضوع جدير بالبحث فى الجامعة. ولأن نقد الأسطورة يمكن توظيفه كمنهج شكلى مرن فقد كان من الأسهل أقلمته على أنماط البحث القائمة والمسيطرة من النقد الثقافى الذى روج له الماركسيون ومثقفو نيويورك. وبالإضافة إلى ذلك أحيط هذا النقد بهالة من النجاح والأمل فى مستقبل واعد لا تدانيه فيها أية مدرسة أخرى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بفضل أعمال فيدلر البراقة والبارزة الذكر وإنجاز فراى غير المسبوق وإسهام جوزف كامبل الذى لا ينسى وغير ذلك من المشاريع المتصلة بالحركة. ومما ضمن لنقد الأسطورة المزيد من التأسيس السريع سهولة تطويعه لخدمة الأغراض التعليمية.

وكان لنقد الأسطورة نصيبه من الإنتقادات المعادية . فمن بين النقاد الجدد مثلاً سجل بروكس وويسمات فى **النقد الأدبى: تاريخ وجيز** (١٩٥٧) شكاوى خطيرة ضدة كما فعل الماركسى ومثقف نيويورك فيليب راف فى مقالته الشهيرة «الأسطورة ومحطة الطاقة» (١٩٥٣) وكان ر. س. كرين من أبرز نقاد شيكاغو الذين أوردوا بعض أوجه الضعف الرئيسية وسجلها بأسلوب ساخر فى **لغات النقد وبناء الشعر** (١٩٥٣). وتكثر الهجمات اللاحقة ضد نقد الأسطورة عن الحصر وإن استحقت الذكر الإنتقادات الحادة التى وجهها إلى فراى الماركسيان الشابان جون فيكيت فى **النسق النقدى** (١٩٧٧) وفرانك لينتريكيا فى **ما بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) لأنها تدل على طول تأثير

فراى ونقد الأسطورة واستمراريته. لقد عاش نقد الأسطورة مثل النقد الجديد وازدهر حتى أواسط الثمانينيات فى الدوائر الأكاديمية الأمريكية.

وربما كانت أشد الشكاوى مرارة ضد نقد الأسطورة تتعلق بسياساته الصريحة والمضمرة. فإذا كان الشكليون قد انزعجوا من إهمال نقد الأسطورة للنسيج الأسلوبى وابتعادهم عن القراءة الدقيقة الفاحصة واستعارتهم لمصطلحات مستغلقة على الفهم من العلوم الإجتماعية فإن الماركسيين غضبوا بشدة من تجنب نقد الأسطورة لحقائق التاريخ الإجتماعى وسعيه وراء لحظات منتشية من السمو ورعايته لبعض الإتجاهات الإجتماعية ـ السياسية «غير الحقيقية». فقد أعلن كامبل مثلاً فى ختام **البطل ذو الألف وجه** «أن تحول النظام الإجتماعى بأسره أمر ضرورى لكى تتضح فى الوعى بشكل ما وخلال كل تفصيل وفعل فى الحياة العلمانية صورة الإله الإنسان العالمى الحال والفاعل فينا كلنا. وهذا عمل لا يستطيع الوعى نفسه القيام به» (٣٨٩). ثم يضيف: «ليس المجتمع هو الذى يهدى وينفذ البطل الخلاق ولكن العكس تماماً. ولهذا يشترك كل منا فى المحنة العظمى ـ ويحمل صليب المخلص ـ ليس فى لحظات الإنتصارات العظمى لقبيلته بلمعانها وإنما فى سكون يأسه الشخصى» (٣٩١). والثورة المستقبلية التى يتخيلها كامبل هنا ـ وهى تحول دينى ـ تصور كل فرد كبطل محتمل يسعى إلى التحول الذاتى وسط خلفية من المجموع اليائس. ومع ذلك فإن الصدفة أكثر من النشاط الواعى هى التى تأتى بالثورة . وبدا كما لو أن التهوين من شأن «المجتمع» و«الوعى» و «الإحتفاء» بالآلة ـ الإنسان ـ المخلص و «بالبطل» والعزلة المفروضة على «الفرد» المصلوب واغترابه عن «قبيلته» ـ موجهة كلها لاستفزاز الماركسيين. ومن المثير للإهتمام أن الفلسفة المثالية الكامنة وراء فهم التاريخ المغترب والمعادى للمجموع تعرضت للعداء ليس فقط من الماركسيين بل من نقاد الأسطوة «المتعاطفين» مثل برك وشيس وفيدلر وهوفمان وهايمان.

وما يوضحه ذلك هو أن سياسات نقد الأسطورة يمكن أن تتراوح من الإتجاه المحافظ والليبرالى المسيحى التقليديى عند فرجسون وفراى مثلاً إلى الإشتراكية العلمانية عند برك وفيدلر كما يظهر. لكن هذه السياسات سواء على اليمين أو اليسار أو الوسط تضمنت دائماً لحظات من الرؤية المفارقة. وهنا نجد أسباباً أخرى تفسر سبب الإدماج السريع لنقد الأسطورة فى مؤسسة الدراسات الأدبية الأمريكية. فهو مفتوح لأى اتجاه سياسى وأى دين وأى مدخل نقدى. وكل هذا ممكن بينما يبث فى نفوس ممارسيه إحساساً بالرابطة والتفاؤل ووجود مهمة تنجز والسمو. ويبدو أنه لا العلم المقتلع الجذور ولا التكنولوجيا تمكنا من مجاراة نقد الأسطورة فى نطاقه وشموله وقدرته على تبنى المنظورات المتعددة وعلى تفسير كل المصنوعات والخيالات البشرية وبرامجه لتسكين *اللوجوس* الذى ينزع القدسية عن الأشياء بالميثوس الروحانى.

ومن الملامح بالغة الأهمية التي تميز النظرية الأدبية والنقد الأمريكي في الخمسينيات وبعدها انغلاقه المتزايد داخل عالم الأكاديمية من الكليات والجامعات. وقد لاحظنا فيما سبق تحول النقد الجديد ومثقفي نيويورك إلى الأكاديمية خلال الأربعينيات وما بعدها. وفي تلك الفترة كان ماركسيو فترة الكساد قد خبا ضوؤهم في الغالب بينما كان نقاد شيكاغو منذ البداية في الجامعات. ومع بزوغ عصر الفضاء في أوائل الخمسينيات كان النقد الأدبي التجديدي في أمريكا يقتصر في وجوده على العالم الأكاديمي. بل ومما أكد على نهاية حقبة الأدباء «المستقلين» ذوي التأثير كان مجرد وجود أدموند ويلسون و ت. س. إليوت وجرانفيل هيكس في تلك الفترة. وهؤلاء الأدباء المستقلون كانوا يكسبون رزقهم بتأليف الكتب وعرضها وقراءة المخطوطات لدور النشر وإلقاء المحاضرات في بعض الأحيان وكتابة المقدمات للكتب والقيام «بأعمال متفرقة». وكان كبار نقاد الأسطورة في أمريكا بعد الحرب مرتبطين بالكليات والجامعات. ونؤكد مرة أخرى على أن التجديد في النظرية الأدبية والنقد في عصر الفضاء جرى بالإرتباط مع العالم الأكاديمي. وفي تلك الفترة كان كل النقاد المستقلون والمجلات المستقلة رحلوا عن عالم الوجود أو استوعبوا في دنيا الجامعة. وكان نقد الأسطورة مثله مثل كل الحركات النقدية اللاحقة شأناً أكاديمياً في جله. ومن بين نقاد الأسطورة آحيا ليزلي فيدلر بقصد وعناد، وهو من الأكاديميين القدامى، المثل الأعلى القديم للناقد المستقل بنبذ الأسلوب الأكاديمي ونظامه والبحث عن منافذ «شعبية» وناشرين تجاريين. وظل حتى الكبر يقوم بدور الإبن المشاغب والأديب. ومع ذلك ففي مشروعه هذا آظهر نفسه كوارث لتقاليد مثقفي نيويورك الراسخة أكثر من كونه ناقداً محترفاً للأسطورة.

الفصل السادس

النقد الظاهراتي والوجودي

من عصر الذرة إلى عصر الفضاء

أطلق الاتحاد السوفيتي في أكتوبر ١٩٥٧ أول قمر صناعي، سبوتنيك، وأعقبه بعد أسابيع قليلة بقمر آخر يحمل حيواناً يرتبط بأسلاك لملاحظته من الأرض. واستجابت أمريكا بسرعة عام ١٩٥٨ بإطلاق المستكشف الأول في يناير وإنشاء الوكالة القومية لريادة الجو والفضاء في يوليو ثم وضع قانون تعليم الدفاع الوطني في سبتمبر لتحسين التدريب على العلوم والرياضيات. وبعث الخوف من «فجوة الصواريخ» بين أمريكا ومنافسها الاتحاد السوفيتي إلى نشر صواريخ جوبيتر وثور الأمريكية في بريطانيا وإيطاليا وتركيا خلال عام ١٩٥٨. وتسارعت خطى عولمة الحرب الباردة، والتي بدأت مباشرة في سنوات ما بعد الحرب، خلال الخمسينيات وبعدها حيث تزايد تسخير الحكومات للعلوم والتكنولوجيا لأغراض «الدفاع» وفي خطابه الوداعي لعام ١٩٦٠ حذر الرئيس دوايت إيزانهاور، وهو جنرال بالجيش وبطل للحرب، الأمريكيين بقوله: «لابد أن نحذر في دوائر الحكومة من حصول المجمع العسكري - الصناعي على نفوذ لا سند له سواء سعى إلى ذلك أم لم يسع». وكان أيزنهاور يأمل في الحيلولة دون سيطرة «النخبة العلمية - التكنولوجية» على مجريات السياسة. وهكذا ساد الشعور المتنامي منذ بزوغ فجر عصر الذرة بأن التكنولوجيا والعلم فيهما إمكانية تهديد الحياة بجانب كونهما يثيران الهيبة.

وكانت اكتشافات الحامض النووي الخلوي ومصل شلل الأطفال والمضادات الحيوية من الرموز الإيجابية على انتصار العلم في فترة ما بعد الحرب. وأظهر نجاح التكنولوجيا نفسه بأشد الصور إثارة في أجهزة الحاسبات التي مكنت من قيام رحلات الفضاء. كذلك شهدت أنظمة الاتصالات العالمية والإذاعات التلفزيونية القومية لإنجازات العلم والتكنولوجيا وإن على مستوى أقل إثارة للمخاوف من الأسلحة والصواريخ الذرية. أما في ميدان العلوم النظرية فقد حققت الفيزياء الفلكية بصورة درامية عالم ما بعد - إينشتاين بكشفها عن مفاهيم وظواهر جديدة مدهشة: نظرية الانفجار الكبير والكون المتمدد وانحناء الفضاء والثقوب السوداء والنجوم المتفجرة (السوبر نوفا) والنجوم النابضة والنجوم المشعة والمادة المضادة والجزئ الأصغر (الكوارك). أما على الأرض فقد حصدت البيوت والمكاتب ثمار التكنولوجيا والعلم في شكل أجهزة ومستحدثات عديدة من التليفزيون إلى أجهزة التكييف ومن غسالات الأطباق إلى

التليفونات التى تعمل بالأزرار ومن النقل الأتوماتيكى للسرعة فى السيارات إلى الآلات الكاتبة الكهربائية.

وبحلول أواخر الستينيات كان ثلاثة أرباع السكان فى المجتمع الأمريكى يعيشون فى الحضر بينما يعيش الربع الباقى فى المناطق الريفية فى حين كانت النسبة عكسية قبل قرن. وحدثت نسبة سبع وتسعين فى المائة من الزيادة السكانية منذ الأربعينيات إلى الستينيات فى المناطق الحضرية. وأخفت هذه الأرقام التى كثرت الإشارة إليها ظاهرة أخرى هى تزايد التوسع فى الضواحى التى اتسم بها المجتمع الأمريكى على وجه خاص خلال عصرى الذرة والفضاء. وأخذ مكتب الإحصاء منذ عام ١٩٥٠ يدخل أرقام الضواحى مع إحصاءات المناطق الحضرية. والحقيقة أن المجتمع الريفى هو الخاسر فى فترة ما بعد الحرب ولكن شاركه فى ذلك المجتمع «الحضرى» فى تعريفه الضيق. فبحلول أواخر الستينيات كان ستة وسبعون مليون أمريكى يعيشون فى الضواحى بينما يعيش أربعة وستون مليوناً فى المدن. وجلب التوسع فى الضواحى معه الطرق السريعة ومجمعات التسوق وجيوب الفقر فى المناطق الداخلية بالمدن.

وإذا كان إجمالى الناتج القومى ارتفع من ٥٨ بليون دولار عام ١٩٣٢ إلى ٥٠٤ بليون دولار فى ١٩٦٠ فإن الثروة القومية المتنامية لم تتوزع بالتساوى فى المجتمع. ففى عام ١٩٦٠ مثلاً حصل خمسة بالمائة من السكان على حوالى ثلاثة عشر بالمائة من الثروة القومية بينما حصل عشرون بالمائة على ستة بالمائة فقط. وكان ما يربو على العشرين مليون شخص يعيشون تحت خط الفقر خلال الستينيات. وتكونت صورة «مجتمع الثراء» بعد الحرب من المستهلكين المرتاحين الأثرياء من سكان الضواحى لكنها لم تشمل حقيقة انتشار الفقر والمدن المخربة والمجتمعات الريفية المضمحلة.

وتزايد فرض الطابع الجماعى على المجتمع فى فترة ما بعد الحرب مما عبر عنه انتشار المدن والبلدات النمطية بمنازلها وأشكال حياتها الموحدة. ولم تتجل هذه الظاهرة فقط فى لجوء عدد السكان المتنامى إلى العيش فى الضواحى وإنما أيضاً فى انتشار أنظمة النقل العام والاتصال الجماهيرى والتسويق الجماعى. وعلى الرغم من سهولة الحركة فى الحياة الأمريكية والراحة والثراء الذى اتسمت به رأى الكثير من المثقفين فيے المجتمع الجماهيرى المعاصر والعلوم التكنولوجية فى فترة ما بعد الحرب مظاهر الانحلال والخطر والاغتراب والعبثية والقمع والمرض إلى حد بعيد. وترسم العديد من الدراسات الإجتماعية المهمة صورة كئيبة للمجتمع الأمريكى بما فيها أعمال ديفيد ريسمان **الحشد الوحيد** (١٩٥٠) وسى. رايت ميلز **الياقة البيضاء** (١٩٥١) **ونخبة القوة** (١٩٥٦) وهربرت ماركوزه **إيروس والحضارة** (١٩٥٥) ووليام هوايت **إنسان المنظمة** (١٩٥٦) وفانس باكارو **المقنعون الخفيون** (١٩٥٧) وجون كينيث **جالبرايت مجتمع الوفرة** (١٩٥٨) ونورمان أو. براون الحياة **ضد الموت** (١٩٥٩) وبول

جود مان **النمو عبثياً** (١٩٦٠)، ومما يظهر فى هذه التحليلات حكاية تاريخية ملحة عن استلاب الفرديين الأشداء لمصالح المنصاعين الناظرين لخارجهم الذين تحركهم البيروقراطية الحكومية والشركات الكبرى وقد نزعت منهم الفاعلية السياسية والنفسية. والإنسان الجماعى ضئيل وضعيف ومعتمد على الغير ومقموع ومحكوم ولا معنى له. أما الذين يُخضعون البشر فهم رأسمالية الشركات الكبرى والحكومة والإعلان واسع النطاق والتكنولوجيا الجامحة والتقاليد الإجتماعية الجامدة والعلم المنساق والإدارة الشمولية ـ وهى كلها تروض أشكال المعارضة وترعى الإنصياع المنقاد.

وأدت الطفرة فى الالتحاق بالجامعات فى فترة ما بعد الحرب مباشرة وما أعقبها من التوسع فى هيئات التدريس إلى فرض الطابع الجماعى على التعليم العالى. وأسهم قانون التجنيد والحرب الكورية فى هذه الظاهرة. فمع أواخر الأربعينيات أخذ العسكريون المسرحون يلتحقون بالجامعات. وكان يمكن للطلاب أن يتجنبوا الخدمة العسكرية فى كوريا بالالتحاق بالكليات وهو ما فعلوه. وازداد عدد المسجلين بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥٧ فى البلاد من ١٦٧٧٠٠٠ إلى ٣١٣٨٠٠٠ طالب. وازداد عدد أعضاء هيئات التدريس فى نفس الفترة من حوالى ١٣٦٠٠٠ إلى ٢٤٤٠٠٠. وليس من المصادفة أن إجراءات التدريس المبسطة التى أدخلها النقد الجديد كانت ملائمة تماماً لهذه الأوضاع على عكس المناهج التعليمية الأكثر تعقيداً عند النقد الاجتماعى والتاريخى التى كانت تتطلب عادة قدراً كبيراً من الخلفية التعليمية. وكان العسكريون المسرحون بالذات ينحون إلى عدم المبالاة بالقضايا الاجتماعية والسياسية لأنهم يريدون مجرد مواصلة حياتهم التى أصابها الإضطراب بالجندية وليس تغيير المجتمع. ومع ذلك فبحلول أواخر الخمسينيات أخذت الانصياعية والسكونية التى اتسم بها العقد الأول بعد الحرب تتعرض لتحد من جبهات عديدة.

ولا يستغرب أن الكثير من البرامج ظهرت لتحث على التحرر والتمرد وتتراوح من رعاية المجتمعات الصغيرة المستقلة إلى نشوء الثقافات الفنية المضادة، ومن الهروب من المجتمع إلى تعاطى العقاقير التى تؤثر فى الذهن، ومن إنشاء جماعات المصالح السياسية الخاصة إلى البحث عن الحريات الشهوانية. وازدهرت هذه البرامج على وجه الخصوص فى أواخر الخمسينيات والستينيات وكانت توصف فى الغالب بأنها البدائل «الرعوية» وكلها تصور العدو على أنه *المزاج التكنولوجى ـ البيروقراطى الذى* ترسخه أساليب السيطرة العلمية والاجتماعية والتعليمية. وتحول بعض أفضل مفكرى أمريكا الأدباء الشبان إلى الفلسفة الأوروبية ولا سيما الظاهراتية والوجودية ـ التى تشكلت فى الخارج قبل منتصف القرن ـ كوسيلة لتطوير أساليب جديدة وفعالة للنقد الأدبى فى الخمسينيات والستينيات.

الفلسفة الأوروبية فى أمريكا

التيارات السائدة فى الفلسفة فى أوروبا القرن العشرين هى التحليلية الوضعية والظاهراتية الوجودية. وكان لنمط التفكير الثانى أثر مهم في النقد الأدبى الأمريكى خلال فترة بعد الحرب بدءاً من منتصف الخمسينيات تقريباً. وقبل التعرض للنقاد الأمريكيين الظاهراتيين والوجوديين نستعرض بإيجاز بعض الخلفيات الفلسفية الأساسية ذات الصلة بالظاهراتية والوجودية.

أهم فلاسفة الظاهراتية، وهم كثير، فى أوروبا إدموند هو سيرل مؤسس الحركة أوائل القرن. وبينما كانت للمفكرين الظاهراتيين الآخرين إسهامات مهمة إلا أنه لم يكن لهم تأثير عميق فى الخمسينيات والستينيات فى النقد الأدبى الأمريكى. ويمكن القول إن هذه المجموعة تشمل رومان إنجاردين وموريس ميرلو ـ بونتى وجاستون باشلار وإميل شتايجر وميكيل دوفرين. ومرت الظاهراتية الهوسيرلية فى النقد الأدبى الأمريكى إلى حد كبير عبر وساطة وتحويلات مدرسة جنيف النقدية عند جورج بوليه (الذى نتعرض له فى القسم التالى من هذا الفصل).

أراد هوسيرل فى كتابيه **المباحث المنطقية** (جزئين، ١٩٠٠ - ١٩٠١، الطبعة الثانية المنقحة، ١٩١٣) و**الأفكار** (١٩١٣) أن يؤسس أركان المعرفة ومعايير الحقيقة العلمية بتجاوز التجريبية والمثالية الفلسفية. وبينما تصورت التجريبية عند لوك الذهن كلوح خال يتلقى المعلومات الحسية ويربط بينها فإن المثالية عنده كانت تصور الوعى على أنه ناشط وليس سلبياً فى تكوين المعرفة عبر المقولات الذهنية العالمية. ولكى يتجنب كلا من النزعة النفسية الارتباطية والنزعة «الشيئية» فى التجريبية والنزعة الذاتية والفئوية فى المثالية دعا هوسيرل إلى العودة للموضوعات كما تخبرها الذوات. وأساس الظاهراتية هو الوصف التأملى للتجربة ـ لحلبة إدراكية تعمل فيها الذات والموضوع فى توافق. وبينما تأتى الموضوعات إلى الذات عبر الحدس المباشر فإن الذات تكون الموضوعات فى أفعال من إضفاء المعنى عليها. ولأن الذات والموضوع متضمنتان فى بعضهما فالوعى عند هوسيرل لا يكون أبداً خاوياً أو فارغاً: فمن المستحيل وجود «أنا أفكر» محضة. والوعى دائماً له مضمون وهو وعى بشىء. ويسمى هوسيرل الارتباط الجوهرى بين الذات والموضوع فى التجربة والحقيقة الأساسية للذهن «كوعى بشىء» باسم القصدية. وقصدية الوعى الكامنة فيه تعنى أن الظواهر لا توجد بمعزل عن الذوات، فالذوات تكون الظواهر فى إضفائها للمعنى، والظواهر بالنسبة للذهن البشرى «قصدية».

ويضع هوسيرل مفهوم التجرد [الإيبوكى] ليمكن من «العودة إلى الأشياء ذاتها» ـ وهو طريقة «لعزل» أو «تعليق» الافتراضات والاستنتاجات والأحكام والإسقاطات

العاطفية الخارجية التى تشوه التجربة. وبهذا أسقط هوسيرل المقولات الكانتية التى تجعل «الأشياء فى ذاتها» غير قابلة للمعرفة مثلما زعزع أركان التجريبية من خلال مفهوم القصدية. وينتهى كل هذا إلى أن يصبح الوعى ممتلئاً بالمعنى وليس فارغاً أو خاوياً من ناحية التجربة. وفى سبيل القيام بمشروع ظاهراتى كامل تبدأ الظاهراتية الهوسيرلية متبعة التجرد فى وصف موضوعات الوعى من كل منظوراتها العديدة ثم تحدس من خلال «الاختزال المفارق» ما يُكشف عنه فى تيار الوعى. وأخيراً تعمل «الاختزال التصويرى» لتدرك ما يظهر باعتباره الجوهرى فى خبرة كامل مجال الأشياء. وفى نهاية الأمر يهدف المنهج الظاهراتى إلى أن يصل إلى المعرفة بجوهر عالمى غير متغير هو «الشكل» (الأيدوس) وليس إدراك كم عشوائى متغير من الظواهر أو شهادة شخصية محضة أو فذة.

ومن الاسهامات الرئيسية للظاهراتية عند هوسيرل إصراره على التخمين المعرفى المشترك للذات والموضوع وعلى أولوية عالم التجربة. وقد تشككت بالإضافة إلى ذلك فى «الاتجاه الطبيعى» أو وجهة نظر «الحس المشترك» التى تقول إن الأشياء توجد فى العالم الخارجى مستقلة عن المراقبين لها. كما أن الظاهراتية لم تزعزع التجريبية والمثالية فحسب بل خربت كذلك الثنائية الديكارتية والمنهج العلمى الحديث. وكانت تسعى لرأب الصدع بين النفس والعالم والتجربة والمعرفة والوعى والخليقة. وأعادت تكريم الكائنات البشرية فى أعقاب داروين وفرويد بمناهجها المفارقة والصورية الذهنية فى التحليل.

وكان مارتين هايدجر وچان بول سارتر من بين المفكرين الوجوديين الأوروبيين العديدين أكثرهما تأثيراً على النقاد الأمريكيين. وبرز نجم الثانى فى سنوات ما بعد الحرب مباشرة ونقل إلى أمريكا أفكاراً نشأت فى الأصل عند هايدجر الذى تأخرت شعبيته عن ذلك الوقت كثيراً. ومن الملامح الخاصة للوجودية والتى ظهرت فى شكل قصدى فى كتاب هايدجر **الوجود والزمن** (١٩٢٧) قدرتها على إدماج شتى أنواع المفكرين فى مشروعها ومنهم كتاب سابقون عليها مثل كير كجارد وديستوفسكى ونيتشه وحداثيون كثيرون لاحقون مثل كافكا وإليوت وجيد. وفى محاضرة له عام ١٩٤٥ حول هذا الموضوع، نشرت عام ١٩٤٧ فى ترجمة إنجليزية منتشرة بعنوان **الوجودية**، حدد سارتر حفنة من الخصائص التى تميز تلك الفلسفة. وحسب هذا التصور المبكر فإن الوجوديين يلحون على أن الوجود يسبق الجوهر وأن الذاتية الإنسانية هى نقطة البدء الصحيحة للفلسفة وأن البشر ليس لهم جوهر وأنهم بذلك ملزمون بتعريف الوجود باستمرار وأن القيام بالإختيارات يولد العذاب لا محالة وأن الإله لا يوجد ولذلك فالإنسان مهجور وأن الإنسان «محكوم عليه» بالحرية فى غياب كل الحتميات وأن الأخلاق يجب دائماً أن تخترع فى سياق المواقف العالمية المحددة وأن

الحقيقة تكمن فى الأفعال والالتزامات المتخذة فى حضور الآخرين وأن الإنسان يريد شيئاً واحداً هو الحرية وأن الإنسان يفضل العلو المفارق فى سعيه الدائم إلى خارج نفسه وتجاوزه *إلى الخارج*. وكان سارتر قد طور هذه الأفكار والافتراضات المركزية فى عمله الكبير **الوجود والعدم** (١٩٤٣) ثم وضحها للأمريكيين ويليام باريت فى مقدمته الطويلة والذائعة الصيت للوجودية والتى نشرت عام ١٩٤٧ فى **مجلة بارتيزان** ثم أضاف إليها فيما بعد فى كتابه **ما الوجودية**؟ (١٩٦٤).

وبينما كان كل من هايدجر وسارتر ظاهراتيين إلا أنهما ركزا جهودهما على قضية الوجود بدلاً من قضية المعرفة. والوجودية فلسفة أو نطولوجية بينما ظاهراتية هو سيرل فلسفة معرفية. والأولى تنحو إلى البحث فى الموضوعات الإنسانية التقليدية بينما تتجه الثانية إلى الاهتمامات العلمية الدائمة. والوجودية تجلب معها مجموعة من الاهتمامات بموضوعات مميزة ومفاهيم رئيسية: العبثية والهوة والعذاب والصدق والنية السيئة والوجود والعناية والالتزام والطارىء والجمهور أو الحشد وموت الإله والمحدودية والوحدة أو الهجر والحرية والتاريخية والضياع والغثيان والعدم والغيرية والأونطولوجى [الوجود] والمسئولية والموقف أو الوضع والزمنية والعالم. ولا تكاد هذه الموضوعات الوجودية الأولية تظهر فى ظاهراتية هو سيرل إلا قليلاً.

وقد نحت وجودية سارتر المبكرة وربما بسبب تطورها فى سياق المقاومة الفرنسية للاحتلال الألمانى خلال الحرب العالمية الثانية إلى القضايا الفلسفية العملية ومشاكل الحياة اليومية وكانت لها نغمة أخلاقية مميزة وامتدحت الالتزام الأخلاقى وأقر سارتر بأنها نزعة إنسانية. أما الوجودية عند هيدجر فلم تكن ذات نزعة أخلاقية ولا دعوة حركية ولا إنسانية وهو ما أشار إليه هيدجر فى «رسالة عن النزعة الإنسانية» (١٩٤٧) وطبقت نسختا الوجودية هاتان على الفور تقريباً فى ميادين أخرى غير الفلسفة. ففى مجال التحليل النفسى أخذ لودفيج بنسوانجر مفاهيم هايدجر لينشئ تحليلاً نفسياً وجودياً بالكامل، وكان سارتر نفسه قد وضع تحليلاً نفسياً وجودياً فى **الوجود والعدم**. وقد تحول هايدجر وسارتر منذ البداية تقريباً إلى النقد الأدبى ليقدما قراءات لكبار الكتاب وأنتج سارتر وهو روائى وكاتب مسرحى أدباً وجودياً بالغ التأثير. وشملت مجالات البحث التى تأثرت بالوجودية الدراسات الدينية وعلم الاجتماع والفنون التشكيلية بجانب علم النفس والنقد الأدبى والفلسفة والأدب.

أما الأثر العام للنقد الفلسفى المعاصر سواء بنوعه الظاهراتى أو الوجودى فكان تأكيد قيمة الذاتية الإنسانية وإنكار الموضوعية العلمية التقليدية والاحتفاء بالفرد فى مواجهة الحشد والإعلاء من شأن التفاعل القريب بين الذوات ومقاومة التسوية والتأطير الآلى أو التكنولوجى وتشجيع الالتزام الفردى بدلاً عن الإنعزال وعدم الاهتمام وتعميق وإثراء المنهجية النقدية الأمريكية وطرح البدائل لطرق النقد الأخرى ولا سيما النقد

الجديد ونقد الأسطورة. وفي الحقيقة عمل نشاط النقد الفلسفي على مواجهة الانتصارات غير الحميدة التي حققها إضفاء الطابع الجماهيرى على المجتمع والعلم التكنولوجي والنقد الشكلي وهي كلها ظواهر بدت واحدة في أعين النقاد الفلسفيين الأمريكيين. وسنفحص في الأقسام التالية النقد الفلسفي الذى ظهر في أمريكا من أواسط الخمسينيات تقريباً إلى أوائل السبعينيات بالتركيز على النقاد الظاهراتيين والوجوديين المؤثرين و/أو الممثلين لتيارهم بما فيهم على وجه الخصوص ج. هيليس ميللر وبول برودكورب وجيفرى هارتمان وسوزان سونتاج وويليام سبانوس وإيهاب حسن وكلهم ينتمون إلى جيل النقاد الذين ولدوا بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٤. أما أنواع النقد الفلسفي التي تطورت منذ أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات ـ ولا سيما التأويلية والتفكيكية ـ فنبحثها في نهاية هذا الفصل وفي فصول قائمة بذاتها.

النقد الظاهراتي على نهج مدرسة جنيف

اهتم عدد قليل نسبياً من المفكرين الأدبيين الأمريكيين بالنقد الفلسفي أو مارسوه خلال الخمسينيات والستينيات ومارس عدد أقل منهم الظاهراتية التي تستبعد الموضوعات والالتزامات الوجودية وأكثر هؤلاء النقاد الظاهراتيين أهمية وتأثيراً ج. هيليس ميللر وجيفرى هارتمان. وقد اتبع التيار الرئيسى في النقد الأمريكي ذى الطابع الظاهراتي المحدد قيادة مدرسة جنيف ولاسيما أعمال الناقد البلجيكي چورچ بوليه الذى حاضر في أمريكا من عام ١٩٥٢ إلى ١٩٥٧ والذى حظيت كتبه بجمهور واسع من القراء في أمريكا خلال الستينيات. وإذا كنا سنتعرض في هذا القسم لأعمال ج. هيليس ميللر فسوف نمزج المناقشة بعرض لمدرسة جنيف وچورچ بوليه. ونتناول في القسم التالي دراسة بول برودكورب الظاهراتية للفيل التي أضافت إلى مدخل جنيف كما نفحص أعمال جيفرى هارتمان ـ وهي في نهاية المطاف من أقل المشاريع الظاهراتية الأمريكية مراعاة للمنهج الظاهراتي بدقة وأكثرها تنويعاً له في الخمسينيات والستينيات.

تعرف الأمريكيون على النقد الظاهراتي بأسلوب جنيف على الأكثر من خلال الأعمال المؤثرة لـ ج. هيليس ميللر بما فيها **شارلز ديكنز: عالم رواياته** (١٩٥٩) **واختفاء الإله: خمسة كتاب من القرن التاسع عشر** (١٩٦٣) **وشعراء الواقع: ستة كتاب من القرن العشرين** (١٩٦٥) **وشكل القصص الفيكتورى** (١٩٦٨) **وتوماس هاردى: المسافة والرغبة** (١٩٧٠). ويكرس ميللر بحثه في دراسته لكل من المؤلفين الكثيرين الذين يتعرض لهم لرسم صورة مفصلة **لوعي** كل منهم ويجمع تفاصيل الصورة بانتظام من أعمال كل فنان. ووحدة التحليل عند ميلر ليست هي العمل الفني المفرد كما عند النقد الشكلي وإنما مجموع أعمال المؤلف بما فيها الخطابات والملحوظات

واليوميات وما شابه. وبمعنى آخر يركز ميللر فقط على وعى الكاتب ويتجنب التفضيل (المسبق) للقصيدة أو المسرحية أو القصة أو الرواية على الخطاب أو فقرة اليوميات أو الشذرة الأدبية أو المحاضرة. فأى كتابة سواء أكانت تحفة أدبية أو شذرة ضئيلة يمكن عند ميللر أن تكشف عن عقل كاتبها. وهو فى سعيه لتكوين الوعى الكلى للكاتب يفترض على التبادل وجود علاقة محسوبة له مع الكاتب كرفيق أو شقيق يتوسط له أو محتف به. وتميز منهجية القرب أو التفاعى الشخصى هذه ميللر عن غيره من النقاد (الظاهراتيين) الأمريكيين. ومما له مغزى أن منهج وهدف نقد ميللر على طريقة جنيف تناقض بصورة حادة مع مختلف الوسائل والغايات التى اتسم بها النقد الماركسى والنقد الجديد ونقد شيكاغو ونقد نيويورك ونقد الأسطورة.

ويصف ميللر أسلوبه النقدى بتعمق فى مقالة عنوانها «مدرسة جنيف» (١٩٦٦) ويقسمها إلى قسم تمهيدى وقسمين عن النظرية العامة وستة أقسام عن ستة أعضاء أوروبيين بارزين فى المدرسة ثم قسم ختامى وجيز. وليس مما يدهش أنه كشف الكثير عن أساليبه النقدية فى هذه الأجزاء التى يناقش فيها رفاقه فى المذهب كما فى الأجزاء النظرية. وحسب ملاحظات ميللر الافتتاحية فإن «نقاد جنيف يعتبرون النقد الأدبى نفسه شكلاً من أشكال الأدب. وهو شكل يتخذ موضوعه ليس من خبرة الأشياء الطبيعية أو الناس أو الوقائع فوق الطبيعية التى يكتب عنها الشاعر والروائى وإنما من هذه الأشياء بعد استيعابها فى أعمال كاتب آخر. إن النقد الأدبى أدب من الدرجة الثانية»[1]. وهو إعادة تكوين الموضوعات والرؤى التى أراد الكاتب أن تدخل عالمه فى العمل النقدى ـ العيش مرة ثانية والمشاركة فى هذا الواقع من الداخل. ولا يزعم هذا النهج الموضوعية العلمية أو الشرح المحايد، فالتخمين المشترك للناقد والمؤلف هو أساس العمل النقدى. وكما يقول ميللر فإن «الناقد الأدبى كالروائى أو الشاعر يسير وراء مغامراته الروحية هو مهما كان ذلك بخفاء أو غير مباشرة. وهو لا يتبعها عن طريق تجربته هو ولكن من خلال توسط تجربة الآخرين. فعمله أبعد ما يكون عن انعدام الغرض أو الحيدة» (٣٠٦، أنظر كذلك تصدير **توماس هاردى**) وعمل الناقد بطبعه شخصى لا محالة وإن لم يكن حميماً بشكل علنى. ويستبدل ميللر بالهدف التقليدى «للمسافة الجمالية» وصفاً مستفزاً عن مدرسة جنيف: «لعله من الأفضل تعريفها ليس فى إطار علاقتها بأنواع النقد الأدبى الأخرى ولكن على أنها شكل خاص من أدب التأمل والحلم والبحث الروحى الذى يرتبط تاريخياً بسويسرا وفى الغالب بجنيف» (٣٠٦). فنقد جنيف هو تأمل وحلم أو رحلة صوفية وناقد جنيف هو متأمل وحالم أو باحث روحى. والمنهج الأساسى لهذا النقد كما يراه ميللر هو فى نهاية الأمر تجربة وتمديد وإكمال الوعى الرؤيوى للكتاب من الداخل : وناقد جنيف مستكشف للمساحات الداخلية للوعى الإنسانى ومنهجه أن يجسد كتابه تجربته الفريدة بالمؤلف.

ومما له دلالة أن ميللر يبدأ إعلانه النقدى بعبارة مطبوعة بحروف مائلة «وعى بالوعى وأدب عن الأدب». ويقصد أن يدل بذلك على جانبين رئيسيين فى نقد جنيف. والجزء الأول من العبارة «وعى بالوعى» يُعرف هدف ظاهراتيى جنيف وإن بشكل ملغز. أما الجزء الثانى فيشير إلى منهج المدرسة. وينظر هؤلاء النقاد بالأساس وبصرامة إلى الأدب كشكل من الوعى. (أنظر تصدير **اختفاء الإله**). وينكر هذا المفهوم أن الأدب مظهر للواقع الإجتماعى أو أنه بناء موضوعى أو أنه كشف عن اللاوعى الجمعى أو الشخصى أو أنه مجرد توزيع لشفرات العلامات «النقد إذن عند نقاد جنيف هو فى أصله وعى بوعى شخص آخر ونقل العالم الذهنى للمؤلف إلى المساحة الداخلية لذهن الناقد. ولهذا لا يهتم هؤلاء النقاد نسبياً بالشكل الخارجى لأعمال الأدب الفردية» (٣٠٧) وحسب هذا التصور تجاهل نقاد جنيف فى معظم الأحوال الاستقلال المفترض للأعمال الفنية المفردة لأنهم يسعون إلى رؤية المركز الحى لذهن الفنان كما يتكشف فى الأعمال الكاملة. ومما له أهمية حقيقية أن الاقتباسات التى يوردها نقاد جنيف تشير إلى أرقام الصفحات فى الأعمال الكاملة ولا تستخدم إسم العمل المفرد مع رقم الصفحة. فالعمل المفرد يفقد كيانه ويتحول وعى المؤلف إلى كيان مجسد. «وغالباً ما يكون موضوع المقالة الواحدة عندهم الأعمال الكاملة للمؤلف بما فيها ملاحظاته ويومياته والأعمال غير الكاملة وشذرات المسودات. فقد تتيح هذه الكتابات غير الكاملة وصولاً أفضل لنغمة الذهن أو نوعيته الحميمة مما تتيحه الأعمال الرائعة المكتملة» (٣٠٧). وفى الخلاصة فإن هدف نقد جنيف هو الكشف عبر وعى الناقد عن بناء وعى الكاتب كما يتجسد فى أعماله الكاملة[٢] ـ وهذا ما يفسر سبب تسمية هذه الظاهراتية الأدبية باسم «نقد التوحد».

والأعضاء الأوروبيون البارزون فى مدرسة جنيف هم مارسيل ريمون وألبير بيجان وچورچ بوليه وچان روسيه وچان بيير ريشار وچان ستاروبنسكى، وكان هؤلاء النقاد يرتبطون بالصداقة بجانب الأفكار المشتركة. وتعرف ميللر نفسه على بوليه وستاروبنسكى عندما كان أستاذاً شاباً فى أواسط الخمسينيات فى جامعة جونز هوبكنز. وقد تحدث بالتفصيل فى عدة مقالات بعد ذلك عن نقد أستاذه ـ بوليه. ويبذل ميللر الجهد الجهيد فى هذه المقالة ليوضح أوجه التشابه والاختلاف بين بوليه ونقاد جنيف الآخرين. ويلاحظ فى تناوله لمدخل بوليه العام : «طالما يعبر الكاتب بنجاح عن خاصية محددة لتجربته فى عمله يعتبر بوليه أن مما يجدر إعادة عيش هذه التجربة من الداخل. والهدف فى كل مقالة من مقالاته النقدية هو إعادة الخلق بأدق ما يمكن للنغمة عينها التى تدوم عند الكاتب خلال تنوع أعماله» (٣١٣). ويمضى ميللر بعد هذه الملحوظة ليدلل على أن مفهوم بوليه عن الوعى، لو أردنا الدقة ليس ظاهراتياً وإنما ديكارتى لأنه يؤمن «بالوعى المحض» فى معارضة الاعتقاد الظاهراتى «بالوعى بشىء».

وهذه نقطة مهمة أدت بميللر إلى القول: «يمكن إذن بصفة أكثر تحديداً أن نعرف نقد بوليه بأنه «الوعى بالوعى» وهو ما لا نقوله إما عن نقد ريموند وبيجان ذى التوجه الدينى أو عن نقد باشلار وريشار المنصب على الموضوعات» (٣١٥) وباختصار كان بوليه أكثر نقاد جنيف استغراقاً فى خصائص المدرسة بقدر ما كان نقده بالتحديد وعياً بالوعى «المحض». وهنا مع ذلك يتجاهل نقد جنيف توجه ظاهراتية هوسيرل فى كليته حيث يسعى هذا النقد إلى تجاوز مضمونات الوعى لكى يصل إلى الذهن المحض ـ وهى غاية مثالية أدانها فيما بعد بعض مؤرخى النقد.[٣]

ومما له مغزى أن ميللر أعلن بوضوح عن دينه الشخصى لبوليه فى مقدمة كتابه الأول ـ دراسة ديكنز ـ حيث يقدم وصفاً مبدئياً لمنهج جنيف الظاهراتى. وبعد ما يزيد عن العشر سنوات وصف مدخل بوليه كما لخص قيمه وأهدافه هو فى مقالة عنوانها «نقد التوحد عند چورج بوليه». «إن نقد بوليه محاكاة قبل أى شىء آخر ويتحقق نسخ عقل المؤلف فى عقل الناقد عندما يستطيع الناقد أن يتحدث باسم المؤلف على التبادل فى لغة المؤلف ولغة الناقد لأن اللغتين أصبحتا لغة واحدة».[٤] وفى الواقع فإن توحد ميللر التشكلى الفذ مع أفكار ومشاعر وكلمات المؤلف الذى يكتب عنه هو الذى ميز عمله عن الشكلية ونقد الأسطورة اللذين سادا فى الخمسينيات والستينيات .

وتخلى ميللر عام ١٩٧٠ عن ظاهراتية جنيف معتنقاً النقد التفكيكى ـ وهو حدث جلل أعلن عن موجة جديدة فى النقد الفلسفى. وسنناقش التفكيكية فى الفصل العاشر.

وقد زود أول عرض مستفيض لنقد جنيف ـ دراسة سارة لاوال **نقاد الوعى** (١٩٦٨) ـ المثقفين الأمريكيين بمقدمة علمية مفيدة للمدرسة. ويخصص هذا العمل فصلاً لكل من الثمانية نقاد الكبار. ومنهج لاوال يقوم على مناقشة الأعمال الكبرى لكل ناقد فى تتابعها الزمنى وهى تغطى كتب ميللر الثلاثة الأولى بالتفصيل بهذه الطريقة. وتصف لاوال أعمال نقاد جنيف فى الصفحة الأولى: «إنهم ينظرون للأدب كفعل وليس كشىء. ويرفضون أن يميزوا بين الأنواع الأدبية. ولا يعتبرون كل عمل ككل مستقل. والأكثر من هذا أنهم يبحثون عن أنماط كامنة من الموضوعات والبواعث فى الأدب ولا يناقشون أوجه التوازى والغموض فى النص الشكلى» .[٥] وإذا عبرنا عن هذه الخصائص سلباً نقول إن العمل الأدبى عند ظاهراتيى جنيف ليس شيئاً وأن النوع الأدبى مفهوم خارجى غير منتج وأن العمل المفرد بمعزل عن الأعمال الكاملة لا يقدم رؤية متماسكة بل إن العمل الفردى ليس مغلقاً على نفسه. والأنماط الموضوعية للصور والموضوعات فى الأعمال المفردة لا تكشف بالضرورة أو فى الغالب عن المعانى المهمة فى الأعمال. وبالإضافة إلى ذلك نظر نقاد جنيف إلى النقد الأدبى على أنه نفسه شكل إبداعى من الكتابة يعيد فيه الناقد بتعاطف عيش وخلق الوعى الفريد للمؤلف كما هو متضمن فى أعماله الكاملة وذلك من خلال وعيه هو الذاتى.

ومن الجـوانب الجـديرة بالملاحظة في نقـد جنيف كـمـا مـارسـه مـيللر خـلال الخمسينيات والستينيات نجد الدور الفعال الممنوح للقارئ، والأهمية المعطاة للكتابة النقدية، والنقد المضمر لأساليب النقد الأخرى (ولاسيما الشكلية)، والتركيز على النقد المستغرق، وتصور اللغة على أنها شفافة، وإهمال المحددات الاجتماعية والتاريخية (تمشياً مع الاختزال المفارق)، ومفهوم «العمل» على أنه الأعمال الكاملة (إنسجاماً مع الاختزال التصويرى)، ومعالجة مفهوم «القصد». ولم يظهر نقد جنيف اهتماماً بغرض الكاتب فيما يتعلق «بالقصد» ـ أو بنفسية المؤلف الذى كتبه. وإنما فسروا «القصد» من زاوية ظاهراتية باعتباره ما ينتج عن اللقاء بين الكاتب والعالم كما يتجسد فى النص ويخبره الناقد.[٦] ولذا لم يهتم نقد جنيف بالنقد النفسى العادى. وأخيراً نلاحظ فى أبحاث ميللر الظاهراتية نغمة ولهجة دينية أو متصوفة معينة. وهى ناتجة عن تفضيله للحظات التجلى التى يبحث عنها بانتظام فى المؤلفين الذين يدرسهم. وتدل هذه اللحظات المكثفة على تجاهل لقانون التجرد ـ أى ضرورة عزل الافتراضات والأحكام المسبقة. وحيث أن اهتمامات دينية مماثلة ظهرت فى العديد من نقاد جنيف فإنها تمثل خاصية مميزة للمدرسة.

النقد الظاهراتى متعدداً

ظلت الطريقة الظاهراتية السائدة فى النقد عند معظم نقاد الأدب والمنظرين الأمريكيين ذوى العقلية الفلسفية خلال السنوات الأولى فى عصر الفضاء هى مدخل جنيف عند جورج بوليه و ج. هيليس ميللر. ومع ذلك فقد ظهرت نسخ أخرى ثرية وتعددية من الظاهراتية النقدية فى أعمال نقاد منهم بول برودكورب وديفيد هاليبرتون وجيفرى هارتمان وليروى چونز وچوزف ريدل وإدوارد سعيد. ويمكن أن نتعرف على هذا التنوع بتناول كتاب برودكورب عن ملفيل الذى نشره فى منتصف الستينيات وكتب ومقالات هارتمان المنشورة بين أواسط الستينيات وأوائل السبعينيات. وقد قاوم برودكورب وهارتمان مثل ميللر الاتجاه المتزايد لإدراج أعمالهما تحت خانة الوجودية. ولا يعنى هذا أن أياً منهما يتجاهل سارتر وهايدجر أو غيرهما من الفلاسفة الأوروبيين وإنما التزم كلاهما بالاهتمامات والرؤى الظاهراتية الأساسية.

ويطرح بول برودكورب بصورة مبينة فى أول كتابه **عالم إشماعيل الأبيض: قراءة ظاهراتية لرواية موبى ديك** (١٩٦٥) مشروعه الظاهراتى: فهو يقرأ **موبى ديك** مركزاً فقط على وعى الراوى بوصف الأبعاد الموجودة فى عالمه **القصصى**. ووفق نظرية برودكورب الهوسيرلية عن الوعى فإن «الوعى دائماً هو وعي بشيء، فالوعى بشىء على الإطلاق هو «قصده» بطريقة معينة يمكن وصفها. وهكذا فالذهن والمادة لا ينفصلان: والذات تغير وتلون وتشكل ما يمثل أمامها بحيث أن «الذات» و «الموضوع» ينشآن معاً».[٧] ويمكن أن نصف مضامين أو مادة **موبى ديك** بوصف «الوعى

القصدى» أو ذهن الراوى إشماعيل. ويستعمل برودكورب ليرسم بدقة تضاريس العالم الحياتى لإشماعيل المخططات الهيدجرية كما أخرجها عالم النفس الهولندى ج. م. فان دن برج فى كتابه **المدخل الظاهراتى للعلاج النفسى** (١٩٥٥) «ويمكن تقسيم وجود إشماعيل ووعيه كوعى قصدى إلى إدراكه (١) لعالمه مع استبعاد الناس الآخرين، و(٢) جسده ووعيه بأجساد الآخرين» و (٣) الأشخاص الآخرين بما فيهم نفسه كشخصيته، و (٤) الزمن» (١٠) ومن هنا يخصص برودكورب فصلاً مستقلاً لكل جانب من جوانب العالم الحياتى للراوى مستخدماً بصورة عابرة خلال ذلك أفكاراً مستمدة من باشلار وبلانشو وكيركجارد وبوليه وسارتر وغيرهم من المفكرين الأوروبيين وليس مما يدهش أن برودكورب يتعرض لموضوعات وجودية ـ التبرم والموت واليأس والرعب وعدم الوجود والعدم والآخرين والموقف والخواء ـ ولكنه يتناولها داخل الإطار العريض لنظرية هو سيرل عن الوعى.

ويختلف مدخل برودكورب الظاهراتى من نواح مهمة عدة عن مدخل نقد جنيف. فهو أولاً لا يظهر كبير اهتمام بالمؤلف ويلتزم بصرامة بتحليل الشخصية. وهو يدرس العمل الواحد فقط ويتجنب الإشارات إلى الأعمال الأخرى فى إنتاج الكاتب الكلى. وهو أخيراً يضع النص فى المقدمة باعتماده المستمر على اقتباسات مطولة منه ويمحو وجود القارىء كلياً تقريباً: ولهذا فهو كان يسعى وراء «الموضوعية» النقدية وليس القرب النقدى. وما يدل عليه كل هذا واضح ـ فقد طوع برودكورب الظاهراتية إلى الشكلية السائدة فى عصره. فهو ينكب على عمل مفرد مغلق على نفسه، وهو يتجنب كلا من «مقولة القصدية الزائفة» (حضور المؤلف) وإلى حد أقل «مقولة التأثير الزائفة» (دور القارىء فى تشكيل العمل)، وهو يدرس النص بعناية فى حد ذاته بنسخة خاصة من القراءة المدققة. ويلزم برودكورب نفسه منذ البداية بشرح «البناء الرمزى» بهدف التدليل على «التماسك» و «الوحدة» (١٠): وهو يسعى كالناقد الشكلى للبحث عن الوحدة البنائية وإن كان الناقد فى حالته يشتغل عبر اللغة ليصل إلى الوعى الموحد. وأخيراً فهو يعزل الاهتمامات الاجتماعية والتاريخية على منوال الناقد الجديد (وتلك «استراتيجية» شكلية يشترك فيها مع ظاهراتيى جنيف).

وإذا كان برودكورب قد كرس نفسه للتلمذة فى بداية مشروعه فإن چيفرى هارتمان يتجنب مثل هذا الالتزام طيلة العقود الثلاثة التى يغطيها عمله النقدى. فقد عمل كظاهراتى ثم كتفكيكى فيما بعد على البقاء مستقلاً. وهو كمن يلعب دور المراوغ ويتحدى الجميع قائلاً «أمسكوا بى إن استطعتم». ومن الواضح أنه لم يهتم بالإنخراط فى أية مدرسة أو تلقن عقائدها.

ويظهر الطابع المراوغ عند هارتمان مثلاً فى الموقف الخاص الذى عبر عنه تجاه منحاه الظاهراتى فى «نظرة ١٩٧١» الملحقة بالطبعة الجديدة من كتابه **شعر وردزورث**:

١٧٨٧- ١٨١٤ (١٩٦٤): «إن ما فعلته فى الأساس هو وصف (وعى وردزورث بالوعى). أما كل شىء آخر - علم النفس وعلم المعرفة والأفكار الدينية والسياسة - فيخضع لهذا. فإذا كان هذا هو الأسلوب الظاهراتى فليكن».[8] وهذا بالفعل هو الأسلوب الظاهراتى. ويعيد هارتمان فى الكتاب وبدقة بالغة تكوين تطور وعى وردزورث على مدى فترة الربع قرن. وكما أعلن فى تصديره للطبعة الأولى من العمل فإنه هدف إلى تتبع «ظاهراتية عقل وردزورث الناشئة» ووصف «دراما الوعى والنضج» بتعاطف.[9] وهو يصف دراسته بأنها «نظرة جديدة وشاملة "لوعى وردزورث بالوعى"» ويحاجج ظاهراتياً بأن «العلاقة الجوهرية، كعلاقة الذات بالموضوع، التى يطرحها وردزورث ليست شيئاً داخلياً وثابتاً بل جزء من مبدأ بالغ النشاط من العطاء... فالخيال يخرج إلى الطبيعة ويصبح خصباً لينتج خلقاً،...» (٣٩) وحسب ما يرى هارتمان فإن التقاء العقل والعالم فى شعر وردزورث ينشأ فعلاً ظاهراتياً عمدياً من الحب والعطاء. والذى يظهره هارتمان عند وردزورث هو جدل ظاهراتى: فأقطاب وعى الشاعر القصوى تشمل من ناحية الاتحاد المثالى بين النفس والطبيعة ومن الناحية الأخرى الانسحاب المنعكس على الذات للنفس من العالم.

ونستطيع أن نلمح اهتمام هارتمان بالأمور الظاهراتية فى كتابه الأول **الرؤية غير الموسطة** (١٩٥٤). وعلى الرغم من أنه لم يكن فى تلك الفترة ناقداً ظاهراتياً بصورة رسمية كما هو واضح إلا أن اهتماماته انسابت غريزياً لتلتقى مع مشاغل مركزية فى الظاهراتية: علاقة النفس بالعالم وطبيعة الوعى والطابع «القصدى» للمعرفة والأولوية المعرفية «للتجربة» فى الأدب. وهو يلح فى مقدمته «مقال قصير فى المنهج» «على أن الشعر العظيم يكتبه رجال اختاروا أن يظلوا مرتبطين بالتجربة» و «أن القصيدة يجب أن تؤخذ ككل كما يؤخذ عمل الشاعر ككل»[10] وسعى هارتمان فى السياق الظاهراتى الذى يرى الأدب تجسيداً للتجربة الإنسانية إلى احترام التماسك الجمالى للعمل الفردى فى علاقته بالأعمال الكاملة للمؤلف. ومع ذلك فهو فى النهاية يصوغ نظرية نوعية عامة عن الشعر الحديث: «لقد ألزم الشاعر الحديث نفسه بمهمة فهم التجربة فى مباشرتها.» (١٦٤) وفئة «التجربة» فى مفهومها الظاهراتى تشكل الأرضية لعمل هارتمان: فهو يجد أن الشعراء المحدثين محمومون فى ممارستهم للعزل الظاهراتى سعياً وراء التجربة المباشرة أو غير الموسطة.

ويمارس الشعراء المحدثون فى جريهم وراء أكثر أشكال التصوير للنفس والواقع كثافة ونقاءاً أشكالاً راديكالية من العزل. فهم فى الغالب يعلقون أو يجمدون التاريخ والإدراك بل واللغة ذاتها فى بحثهم عن المعرفة أو التجربة المباشرة للطبيعة والجسد والوعى. وقد دفعت الرغبة الجامحة فى الإمكانية الخلاقة للمعرفة غير الموسطة - وهى من ميراث الفلسفة الديكارتية - الشعراء المحدثين إلى أشكال راديكالية من الانسحاب

من التوسيطات وإنكارها. إذ يلجأ بعض الشعراء إلى الصمت ويحلم البعض الآخر بصوت منقى للغة ويتخيل البعض الآخر وجود إدراك خالص أو وعى خالص:

يتوحد وردزورث وهو بكنز وريلك وڤاليرى كشعراء فى سعيهم نحو التصوير الخالص. ولكنهم كشعراء محدثون يرتبطون ببعضهم البعض فى مسعاهم للوصول إلى التصوير الخالص عبر الحدس الحسى المباشر بالواقع وكل منهم يثق بدرجة أو بأخرى فى الرؤية غير الموسطة... فالعين والحواس لم توجد فقط لكى تزودنا بزخرف الحقيقة بل بحبكتها ذاتها. ويصبح الوعى فى صلته بالعالم المحسوس مصدر التعرف بل وغايته فى الأغلب. (١٥٦).

إن ما أثبته هارتمان هو تكرر حدوث الإنقسام ما بعد الديكارتى فى الفهم الفلسفى ما بين مثالية وتجريبية عند كبار الشعراء الأوروبيين من الرومانسيين إلى المحدثين وأن هؤلاء الشعراء قد أنشأوا بصورة متقطعة حلولاً ظاهراتية لهذا الانقسام. فبعض الشعراء اتجهوا للمثالية وتحول البعض للتجريبية ـ رغب البعض فى مجال من العقل المحض ورغب الآخرون فى عالم من الإدراك المحض. ومع ذلك ففى نهاية الأمر حُلت أزماتهم بالتضمن المشترك للنفس والعالم، وهى حقيقة التجربة: «يصبح الوعى فى صلته بالعالم المحسوس مصدر التعرف بل وغايته فى الغالب».

ويظهر هارتمان فى أعماله النقدية من أواسط الخمسينيات وحتى أوائل السبعينيات التزاماً مستمراً بثلاثة أساليب متكاملة من البحث. فهو يمارس الشرح النصى فى سياق التاريخ الأدبى، والأساس المعرفى والموضوعى لهذا النقد الجمالى أو الفيلولوجى ظاهراتى فى جوهره: إذ تتقدم تحليلات هارتمان فى العادة من الشكل إلى الوعى. وبجانب الفيلولوجيا والظاهراتية ينشغل هارتمان بالنقد الدينى أو بالأصح الروحى الباطنى. ويظهر هذا الأسلوب الأخير فى البحث نفسه بعدة طرق ـ الاهتمام بالكتاب المقدس وبالتصوف وبالأسطورة وبالروحانية وبالأبعاد «الشبحية» أو الغامضة فى الأدب. ففى **الرؤية غير الموسطة** مثلاً يؤخر هارتمان إلى العبارات الختامية شكوى تنوح موت الإله فى الشعر الحديث: «إن الشعراء الأربعة الذين تعرضنا لهم هنا واخترناهم من بين كبار الشعراء الحديثيين فقدوا الفهم الكامل للدين الموحى به بدرجات متفاوتة وحتى عندما يكونون عميقى الإيمان بالمسيحية. وهم قد قبلوا بالسعى الفردى وراء الحقيقة وعندما فرض عليهم هذا المسعى البحث عن التوسط فإنهم لم يبحثوا عنه فى المسيحية ولا فى التراث بل فى الأشياء ذاتها التى جعلتهم يبحثون: *التجربة الشخصية والتجربة الحسية*» (١٧٢). ولم يكن من المدهش على ضوء المأزق الروحى عند الشعراء الحديثيين كما صوره هارتمان أنه وصف شعراء فترة ما بعد عصر التنوير بأنهم «معذبون للنفس» ويكفى مثال أخير على اهتمامات هارتمان الروحية المبكرة. فهو يورد نماذج موثقة على مر كتاب **شعر وردزورث** عن الموضوعات

الروحية العلوية والمتعلقة بنهاية العالم عند شاعره. ويقول عن هذا الشاعر: «بينما يقصر وردزورث نفسه عامة على نمو العقل الفرد... فإن شعره يشير وإن باعتدال إلى إمكانية حدوث تغير بالعناية (بيئى؟) فى *الوعى الإنسانى*». (٤٠٧) وإمكانية أن تكون الثورة غير المؤكدة التى يتحدث عنها بيئية وليست من العناية الإلهية أمر ثانوى وليس أولى. فالروح تأتى إلى الإنتباه أولاً. وهكذا يظهر هارتمان مثل بوليه وميللر وغيرهم من النقاد الظاهراتيين ميلاً واضحاً للمسائل الدينية.

وعندما تحدث هارتمان عن «الوعى بالوعى» فإنه كان يشير إلى وعى الشعراء بالنشاط الذهنى الشخصى واتخاذهم له موضوعاً فى شعرهم. وهذا الاهتمام بالوعى الأدبى الذاتى، وهو تحول مهم للعقل إلى الداخل، يختلف عن تكريس نقاد جنيف أنفسهم للقرب أو التوحد التفسيرى. «فالوعى بالوعى» عند نقاد جنيف يدل على حدس الناقد *بالعالم الداخلى للشاعر*: فالناقد متضمن فى فعل الأدب. *لكن هارتمان لم يمد* القصدية الظاهراتية إلى الفعل النقدى. وهو كدارس للفيلولوجيا ومؤرخ للأدب يحتفظ بمسافة بينه وبين الشعراء الذين يدرسهم. وهذه المسافة المتولدة من اتجاه شكلى وتاريخى معين تميز هارتمان عن نقاد جنيف. ومع ذلك فهو يشترك مع الكثيرين من ظاهراتيى جنيف فى الإهتمام بالأمور الروحية وإن كانت الروحانية عنده لا علاقة لها بالتجليات النصية المستغرقة بقدر ما تتصل بالتأملات التاريخية حول حالة الوعى الدينى عند كتابه.

ويصور هارتمان منذ أواخر الستينيات فصاعداً الموقف العام للنقد الأمريكى على أنه ميدان للصراع بين الشكلية الأنجلو ـ أمريكية السائدة (*تراث التجريبية*) والفلسفة الأوروبية البازغة (تراث المثالية). وهو يحتقر الشكلية المحضة ويخشى النقد الفلسفى غير المصفى. وما يدعو إليه اندماج للطريقتين. ويعنى هذا فى سياق النقد الأمريكى أن هارتمان يبرز *كداعية للنقد الفلسفى*. ويتزايد وضوح *هذا الإلتزام* عنده فى كتاب **ما وراء الشكلية: مقولات أدبية: ١٩٥٨ – ١٩٧٠ (١٩٧٠)** إلى كتاب **إنقاذ النص: الأدب / دريدا / الفلسفة** (١٩٨١) ويجاهد هارتمان خلال هذه الفترة المتأخرة ضد ترويض الأدب على يد الشكليين الأنجلو ـ أمريكيين وتغريبه على يد *الفلاسفة والنقاد الأوروبيين*. ويصور هارتمان الأدب بشكل متزايد على أنه غريب وغامض وسحرى وغير مألوف وشبحى. ويرتبط هذا البعد «الروحى الباطنى» للنقد عنده باهتمام تاريخى متنام بالتأويلية الدينية والعلمانية كما مارسها *الحاخامات القدامى* وآباء الكنيسة بالإضافة إلى النقاد التأويليين الألمان المحدثين. ويعنى قسم من مشروع هارتمان المتأخر بتحويل الأسلوب النثرى البسيط للنقد الأنجلو ـ أمريكى إلى نثر أدبى أو إبداعى يرتبط بالأساليب الأوروبية. وهنا يتصل جهده ببرنامج ظاهراتيى جنيف النقدى الذى كان

أسمى من قبل «بالأدب عن الأدب» وكما سنرى فى القسم قبل الأخير من هذا الفصل يقترح إيهاب حسن تحولاً مماثلاً إلى «النقد الخلاق».

ويحاول هارتمان **فى ماوراء الشكلية** أن «يقرب النقد الأدبى فى الفلسفة» بدون أن يتخلى عن الشكلية. «على الرغم من الولاء لأسلوب النقد الأوروبى أشعر بقوة بما يسميه جيمس (بسحر الشكل الغلاب)».[11] ومع ذلك فالتركيز على الشروحات التى يقدمها النقد الجديد تفقر نشاط النقد الأدبى. وهذا هو الموقف كما كان عام ١٩٧٠: «نحن نشهد اليوم الانتصار فى ميدان التعليم لعلم الشرح المساعد: للتحليل التكرارى المتسلط للأعمال الفنية فى إطار الأفكار والعلاقات الشكلية. ولكن الشراح العظام كانوا دائماً فى نقطة ما ينحرفون عن المعنى الحرفى للنص: فهذا النص، مثل العالم، سجن للمفسرين من الحاخامات وآباء الكنيسة والأفلاطونيين الجدد. لكن السجن ينفتح بفعل التأويل ليصبح قصراً ويضىء فى نفس الوقت طرفى النقيض فى الإنسان: اعتماديته وقدرته على الرؤية» (ل). ويريد هارتمان مسترشداً بمفسرى الكتب المقدسة القدامى أن يحرك النقد من النص وموضوعاته إلى عالم الحياة والرؤية ـ من الفيلولوجيا إلى الفلسفة وعلم التأويل، من الشرح الشكلى إلى النقد الظاهراتى والباطنى. ويمكننا على ضوء هذا الهدف أن نفهم هجوم هارتمان الكاسح على الشكلية كما عبر عنه فى مقالته الشهيرة «ما وراء الشكلية» (١٩٦٦):

إن مملكة التفسير كبيرة، وهى فينا كعاهرة بابل تجلس فى حلتها الأكاديمية السوداء فوق تنين النقد العظيم وتوزع البلسم المتكرر والمخدر من كأسها المتنطع. ولو كان نشاط الشرح الجديد للكتب المقدسة عندنا جريئاً وواعياً كما اعتاد عندما كان على النصوص الإنجيلية أن تتناغم مع التجارب الغريبة والمناقضة، أى مع التاريخ، لما وجه أحد تهمة الطفولية هذه... إن تخليص الكلمة من خرافة الكلمة يعنى إضفاء الطابع الإنسانى عليها وجعلها تشارك مرة أخرى فى معزوفة حية من الأصوات ويعنى رفع التفسير إلى مكانته السابقة بوضع الفن فى مواجهة مع التجربة المحضة له كما لو كان الفن كتاباً مقدساً. (٥٦– ٥٧).

غاية النقد الصحيحة إذن هى الوصول عبر النص إلى التجربة الإنسانية. والتجربة توصف هنا بأوصاف متنوعة مثل «الغرابة» و «المناقضة» و «التاريخ» و «معزوفة من الأصوات الحية». والنموذج المطروح للنقد كى يقتدى به هو علم التأويل القديم للإنجيل أما الشكلية الحديثة فهى هرطقة وصنم وخرافة وهى تدجن النقاد الأمريكيين وتضعفهم.

وفى نفس السنة التى سخر فيها هارتمان من الشكلية هاجم نقد الأسطورة فى تحليل تشريحى لنورثروب فراى. وهنا يلح مرة أخرى على أن التجربة هى أساس

الأدب والنقد. وهو يوحد بين التجربة و «التاريخ» كما فعل فى هجومه على الشكلية ويوحد بينها وبين «الصوت الإنسانى». «هذا هو بحق ما ينجزه عمل القصص (أو النقد) العظيم: إنه يستدعى أصل الحضارة فى الفعل الحوارى للتسمية والمعنى والمباركة والتعزية والضحك والتأسف والرجاء. وهذه الأفعال تتحدث إلينا بوضوح أكثر من الأسطورة أو النوع العلوى لأن هذين ليسا أول مولودين للصوت الإنسانى» (٣٩) وعلى الناقد ليكسى الكلمات أو الصور أو الأنواع العليا الميتة لحماً أن يستعيد الإحساس الأول بالصوت وبالحوار وبالمجتمع الإنسانى وبالتجربة. ويستخدم هارتمان الشعريات الصوتية كدفاع ضد نزع الشكلية للقيمة من الفن واستملاكه من جانب النقد الأسطورى فيرى أنها تعيد ترسيخ «الحوار» كفئة مؤسسة للأدب. ويقول هارتمان عن النصوص «إنها إذا لم تكشف عن صوت المكوك، بالإضافة إلى الصورة فى السجادة يمكن الاستغناء عنها» (ل) وترسى نظرية الحوار ـ تفاعل نص الشاعر مع كلمة الناقد ـ الأرضية الظاهراتية للأدب والنقد التى تفسر عالم حياة المؤلف والقارىء وتبين قصدية العمل الأدبى.

ويحتفظ نقد هارتمان المتعدد الجوانب بجوهر ظاهراتى بينما يعتمد على الفيلولوجيا ويعيد إحياء الأفكار التأويلية القديمة. وهو يسعى للحفاظ على الممارسة الشكلية والحساسية التاريخية والمغزى الروحى للنقد. ولسنا بحاجة إلى القول إن هذا الشكل المستقل التعددى للنقد الظاهراتى لم يكن ليجذب أى أتباع: فهو مزيج فريد يهدف كما يبدو إلى مقاومة التقليد والتصنيف. لكن ما ينقصه هو الحميمية التى تميز المدخل النقدى التأثرى لنقاد جنيف. ومع ذلك فهو يعوض نقاط الضعف فى منهج جنيف بإضافة اهتمام برنامجى بالشكل الأدبى والتاريخ الأدبى إلى نظريته التعبيرية فى الشعر. ونلمح فيه كما فى ظاهراتية جنيف قليل اهتمام بالأمور المتصلة بالنقد الذى يصدر الأحكام. وأخيراً فإن مشروع هارتمان يبرز بقصد وبدرامية متنامية الصراعات القائمة بين النقد الفلسفى والأساليب الشكلية المحلية فنقد الأسطورة عنده مولود هزيل كدواة حبر انجبه التقعر فى الكتب والتنطع العلمى (٤٠) والنقد الجديد كعاهرة بابل (٥٦) أما الفلسفة الأوروبية فتقدم الوعد ببعث الحيوية من خلال الأغراب: «إن الأدب اليوم مستوعب بسهولة أو مستقطب إلى درجة يتحتم معها غالباً أن تصبح وظيفة النقد هى إضفاء الغرابة عليه». (١٢)

من الظاهراتية الوجودية إلى الوجودية المسيحية

عندما أثارت الوجودية الانتباه فى البداية خلال أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات فى أمريكا بدت كمسألة فرنسية إلى حد كبير. ولم يعجب إلا عدد قليل من أوائل نقاد الأدب الوجوديين بهايدجر أو غيره من الفلاسفة الألمان. بل سيطر سارتر

وكامي تقريباً على مجال الاهتمام المحلى فى تلك الفترة المبكرة. وربما لأن كلا الرجلين من الروائيين والكتاب المسرحيين البارعين بجانب أنهما من النقاد والفلاسفة فقد انتشر تأثيرهما ليشمل الشعراء وكتاب المسرح والقصصيين الأمريكيين بجانب نقاد الأدب. وهكذا وبحلول الستينيات كان و. س. ميروين وإدوارد ألبى ونورمان مايلر مثلاً يعدون من الوجوديين فى الأوساط الأدبية الأمريكية مثل أى من نقاد الأدب المعاصرين. ويعنى هذا أن الشعبية المتزايدة للوجودية نحت إلى توسيع نطاقها التاريخى والفلسفى والموضوعى مع كل مجموعة أو كتاب أو مقدمة أو مؤتمر علمى جديد. وبعد وقت قصير نسبياً لم تعد الوجودية مجرد مسألة فرنسية ولا مجرد حركة نقدية.

ويضم ويليام سبانوس فى **كتاب الوجودية** (١٩٦٦) كممثلين عن الوجودية الفلاسفة باسكال وكيركجارد ونيتشه وهايدجر وياسبرز وبردياييف وسارتر وتيلتش وكامي والكتاب دستويفسكي وكافكا وأونامونو وهمنجواي ودورينمات ويونسكو وسارتر وكامي وأودين. ويقول فى تصديره للكتاب «إن الوجودية أكثر من حركة فلسفية. لقد أصبحت المنظور الذى ينظر من خلاله الرجل العصرى الحساس والمهتم إلي عالمه »[١٣]. ويلاحظ فى مقالته التقديمية أن «جذور الوجودية تمتد بعمق فى التاريخ الغربى حتى إلى ما قبل القديس أغسطين عائدة إلى الفلاسفة الذين سبقوا سقراط ومؤلف سفر أيوب» (١) وبمعني آخر فإن الوجودية خلال المراحل اللاحقة فى تطورها أصبحت منظوراً معمماً يهتم بالإنسان غير المتكيف وتجربته عن العدم والحياة الاجتماعية عديمة المعنى وحقيقة الاغتراب، وبالموت وعبثيته، بالوجود الحقيقى وعبء الحرية، وبالرعب الروحى والتمرد الشخصى. وعلى ضوء هذا النطاق العريض لم يكن مما يدهش أن الوجودية اكتسبت أتباعاً متنوعين فى أمريكا. وقد ظهرت نصوص عديدة توضح وتروج لفرضياتها واهتماماتها وشخصياتها الرئيسية مثلما نجد ـ ونذكر ستة أمثلة فقط ـ فى العدد الأول عن «الوجودية» من مجلة **دراسات بيل الفرنسية** (الربيع، الصيف، ١٩٤٨) وفى **ستة مفكرين وجوديين** بقلم ج. بلاكهام (١٩٥٢) **وأربعة أنبياء لمصيرنا** لويليام سباتوس (١٩٥٢) **والفن والوجودية** لأرتورو رب. فاليكو (١٩٦٢) **وعلم الجمال الوجودى** ليوجين ف. كايلين (١٩٦٢) **والوجودية والأدب الحديث** (١٩٦٣) لدافيز دنبار ماكيلروى. ومن بين أكثر نقاد الأدب الوجوديين إثارة للإهتمام نجد سوزان سونتاج وويليام سبانوس وسوف نفحص أعمالهما هنا بينما نخصص القسم المقبل للوجودية الطوباوية عند إيهاب حسن.

تخرجت سوزان سونتاج من برنامج الدراسات الإنسانية المشهور بجامعة شيكاغو وقد درست الفلسفة ومارستها وهي مخرجة أفلام وروائية وناقدة وربما أكثر شباب مثقفي نيويورك إثارة للجدل. *واندفعت إلي الساحة الأدبية في أوائل الستينيات* بسلسلة مثيرة من المقالات جمعت فيما بعد فى **ضد التفسير (١٩٦٧) وأساليب**

الإرادة **الراديكالية** (١٩٦٩). وهى ناقدة ثقافية انغمست فى الثقافة والأدب الفرنسى المعاصر وكانت تمارس نمطاً لطيفاً غير متكلف من النقد الوجودى فى أسلوب كاتب المقالات والعروض الأدبية النيويوركى الواعى بالذات وليس فى أسلوب الدارس الجامعى أو الفيلسوف المحترف. وجمعت بين الإحساس الظاهراتى والموضوعات الوجودية ـ مما يجعلها شخصية انتقالية تفيد دراستنا للنقد الفلسفى فى شكله الوجودى.

تصف سونتاج فى مقالتها «جماليات الصمت» (١٩٥٧) «مرحلتى» الوعى الأدبى ما بعد الرومانسى. وتذهب إلى أن الفن انتقل فى عصرنا من كونه تعبيراً نبيلاً عن الوعى الإنسانى إلى أن يصبح لقاحاً مأساوياً ومغترباً عن ذاته ضد الوعى. ومع تحركه من الاعتراف إلى الخلاص أصبح الفن نوعاً من «التطهير» لكل من النفس الإنسانية والشكل الإبداعى. وفى النهاية يسعى الفن للصمت لكنه ليس الصمت الذى يعد للنضوج كما يصوره فاليرى ولكن الصمت النهائى للتخلى كما صوره ريمبو ودوشام وفتجنشتاين فى شكل درامى. وهذا التخلى الذى يصيب بالعجز كما يبدو يخفى «الرغبة فى الوصول إلى وعى غير مقيد وغير انتقائى وشامل بالإله» (١٤) وعندما لا يتخلى علم جمال الصمت هذا عن الفن تماماً فإنه يشجع إما التجربة الحياتية المباشرة والمحسوسة أو المواجهات مع الحدود المفاهيمية للفن. ولكن ما يريد أن يواجهه أو يلغيه قبل كل شىء هو عبء الوعى التاريخى الذى يولد إحساساً يسلب القوى من التأخر والاغتراب والذى يلوث الإدراك واللغة والوعى فى الحاضر. «خلف جاذبية الصمت تكمن الرغبة فى لوحة بيضاء نظيفة إدراكية وثقافية. والدعوة إلى الصمت فى أكثر أشكالها إلحاحاً وطموحاً تعبر عن مشروع أسطورى من التحرر الكامل. والهدف فيه لا أقل من تحرير الفنان من نفسه وتحرير الفن من العمل الفنى المفرد وتحرير الفن من التاريخ وتحرير الروح من المادة وتحرير العقل من محدودياته الإدراكية والفكرية» (١٩٢).

وتتركز المحنة الوجودية للوعى المعاصر، وهى أساس جماليات الصمت الأدبية، دائماً على عدم صدق اللغة العادية. وقد وضع كتاب عصور ما بعد الرومانسية مشاريع متنوعة للتجديد والتدمير الخلاق. فأوصى بعضهم مثل تريستان تزارا بالتخلى عن الكلمة المكتوبة وإحياء الشعريات الشفهية. بينما رعى آخرون مثل صمويل بيكيت «تأتأة وجودية» لا نهائية فى وجه «الخواء» (١٩٩) وحاول آخرون مثل ريلك وبونج تطهير اللغة بتضييق مجالها ليصبح فقط مجرد فعل التسمية. وكانت هناك محاولات مشابهة للعودة إلى الأشياء ذاتها، وتطهير الإدراك، وإعادة إقامة الثقافة المجتمعية، والنظر إلى الوعى غير الملوث، والسكوت ـ وكلها جزء من جماليات الصمت الحديثة تشهد على اغتراب الإنسان الحديث الشديد وخوائه. وإذا كان غيرها من النقاد الفلسفيين الأمريكيين

السابقين قد درسوا جوانب من هذا الوضع الثقافي الكئيب، ومنهم جيفري هارتمان وجورج شتاينر، فإن سوزان سونتاج تقدم الصياغة المحددة والنهائية تقريباً لمحنة الوعى الأدبى الحديث وجماليات الصمت المرافقة لها. وهى لا تفضل «التجربة» كما يفعل هارتمان ولا تلقى باللوم لجفاف اللغة والفن على «المجتمع التكنولوجى ـ الشمولى» و «اللاإنسانية السياسية» المعاصرة كما يفعل شتاينر (١٥) وإنما تجعل السبب فى ذلك مجموعة واسعة من القوى ـ كلها متورطة فى أعباء الوعى التاريخى وتقييده للخلق الحر. وهى فى هذا تتبع أستاذها فريدريش نيتشه.

وأشهر مقالات سونتاج فى الستينيات هى «ضد التفسير» (١٩٦٤) ـ وهى إعلان مكتوب بأسلوب من العبارات الوجيزة البليغة يطرح مقولة ظاهراتية تقوم على رؤية وجودية للوجود الحديث. «إن كل أوضاع الحياة الحديث ـ وفرتها المادية وازدحامها المحض ـ تتضافر لتطمس ملكاتنا الحسية... والمهم الآن هو استعادة حواسنا. وعلينا أن نتعلم **رؤية** المزيد **وسماع** المزيد **والإحساس** بالمزيد» (١٠٤) ونحن بحاجة بدلاً من التفسيرات النفعية التى تلقى بالغموض على الأعمال الفنية وتزيدها عبئاً إلى نقد وصفى شهوانى وشفاف. «إن التفسير هو الإفقار» و «التفسير رجعى إلى حد كبير» و«يمكن فهم القسم الكبير من الفن اليوم أو إضفاء المعنى عليه بالهروب من التفسير» (٩٩، ٩٨، ١٠١) ـ وتحرك مثل هذه الحكم الوجيزة دعوة سونتاج لإنهاء التفسير المدرسى. ومن المفارقة أن هذه الدعوة جاءت فى وقت كان علم التأويل فيه على أعتاب توسع كبير فى أمريكا كما دل عليه نشر كتاب إى. د. هيرش **الصحة فى التفسير** (١٩٦٧) وريتشارد بامر **علم التأويل** (١٩٦٩). وقد تكون موقف سونتاج الوجودى ضد الحالة العصرية من سخطها على التفسير وتمردها بحثاً عن الإدراك الحقيقى وطلبها للحرية النقدية واشمئزازها من الجمهور فى المجتمع وفى العمل النقدى. وبدا لها التمرد وليس الصمت الخيار الأكثر صدقاً . وكانت بذلك تعمل بقصد ضد التيار.

اعترف چان بول سارتر فى مفتتح مقدمته لكتابه **الوجودية** (١٩٤٥) بصعوبة تعريف الوجودية. «إن ما يعقد الأمور هو وجود نوعين من الوجوديين. أولهم من هم مسيحيون... ثم على الجانب الآخر الوجوديين الملحدين وفيهم أضع هايدجر ثم هناك الوجوديون الفرنسيون وأنا» (١٦) ونجد منذ الخمسينيات عدداً من الدراسات الوجودية المسيحية عن الأدب كتبها رجال الدين ونقاد الأدب الأمريكيين ومن بينهم ستانلى رومين هوبر وويليام ف. لينش وناثان أ. سكوت الإبن وآموس وايلدر وويليام ف. سبانوس. وقد جمع الناقد الأدبى الأخير كتاباً واسع الانتشار عن الوجودية أشرنا إليه أعلاه خصص فيه مساحة كبيرة «للوجوديين» الدينيين من أغسطين إلى تيلتش ويصور سبانوس فى دراسته المطولة **التراث المسيحى فى الدراما الشعرية البريطانية الحديثة** (١٩٦٧)، وعنوانها الفرعى **علم شعر الزمن المقدس**، الحياة الحديثة، أو «المحنة

الحديثة»، على أنها «موقف حدودى» يقف «فيه الإنسان عارياً من الأنظمة الفلسفية أو الدينية الواقعية، عارياً ومشرداً ووحيداً، يقف وجهاً لوجه مع العدم» (١٧) وهذه الواجهة الدينية فى جوهرها تمثل الحقيقة الأساسية للحداثة وهى تمثل كذلك أساس الوجودية المسيحية.

وقد واجه كتاب الدراما الشعرية البريطانيين كمعظم الكتاب المسيحيين فى حقبتنا، وهم المرتبطون بمهرجانات كاتدرائية كانتر برى منذ أواخر العشرينيات وحتى أواخر الستينيات (بانقطاع خلال سنوات الحرب)، «الموقف الحدودى» العصرى بمحاولة خلق أدب دينى حى. ومن أبرز هؤلاء الكتاب جوردون بوتوملى و ت. س. اليوت وكريستوفر فراى وجون ماسفيلد ودوروثى سايرز وشارلز ويليامز ـ ويدرسهم سبانوس جميعاً فى محاولة لوضع «علم جمال مقدس» وجودى يواجه «علم جمال الصمت» العلمانى.

ويعتقد سبانوس مع الكثير من المهتمين بالأدب الحديث أن انفصاماً فى الإحساس طرأ خلال القرن السابع عشر مما أدى إلى وجود «خيال طبيعى» وضعى النزعة و «خيال ملائكى» مثالى التوجه. ومهمة المثقف المسيحى المعاصر هى رأب هذا الصدع على أسس دينية. «إن الضرورى ـ والصعب جدا ـ هنا داخل الموقف الحدودى هو أونطولوجية وجودية حقيقية يمكن أن تدمج كامل نطاق التجربة الإنسانية...» (١٢) وقد وجد كتاب المسرح الشعرى المسيحيون الحل فى «الواقعية المقدسة» لمسرحية المعجزات فى العصور الوسطى والتى تقوم على «عقيدة التجسد، الكلمة التى تصير جسداً ، والتى توفق بين الزمن والخلود وتخلص الماضى من ركام التاريخ» (١٣) وقد وضعت حلول تجسيدية مشابهة فى «لاهوت الأزمات» الذى دعا إليه الوجوديون المسيحيون الأوروبيون مثل بارت وبرداييف وبونهوفر وبولتمان ومارسيل وتيليتش. وكانت الجماليات التجسيدية أو المقدسة التى تحترم ألوهية الكلمة وإنسانية الجسد تسمح بالنسبة للشعراء بأن «يستخدم الأدب أشياء الطبيعة ليعبر عن المعنى المفارق بدون أن يضحى بهويتها وحقيقتها المدنية» (٢٧) وبدلاً من أن يكون عبئاً مخيفاً يخرج التاريخ فى الجماليات المقدسة وهو زمن مبارك «يتجسد فيه الزمن والخلود والكثرة والواحد والحركة والسكون كل فى الآخر على الدوام. فكل لحظة فى التاريخ وكل فعل إنسانى يتشرب بمغزى عالمى ودائم يمكن اكتشافه دون أن يفقد واقعيته الفريدة وتاريخيته» (٢٩).

وعلى العكس من نقد الأسطورة الذى يشرب الحداثة بالقيمة النوعية العليا الأزلية لكنه مع ذلك ينتقص من الواقع المعاصر تقدم الجماليات الوجودية المسيحية قيمة أو نطولوجية وليس مجرد قيمة نفسية للوجود الحاضر والماضى. وبينما يكرر نقد الأسطورة موقف الفلسفة المثالية فإن الجماليات المقدسة تستعيد الحل الظاهراتى على

مستوى أونطولوجى. «إن الرؤية المقدسة توفق الحقيقة والقيمة الملموسة التى تقدمها الرؤية التجريبية للعالم، وهى فى هذا تنقذ القيمة من الفن الطبيعى والواقع من الفن المثالى. وبهذا توضع كل الأشياء فى المكان (الطبيعة) وكل الأحداث فى الزمان (التاريخ) طبقاً لخطة عالمية ويعطى لها مغزى مفارق.» (٥٠). ويعنى هذا بالنسبة للدراما أن الأفعال الإنسانية سواء وقعت فى الماضى أم فى الحاضر لها قيمة معاصرة بجانب قيمتها المفارقة [العليا الروحية]. ويصبح الزمن هو الوعاء الحقيقى للحياة الروحية. «أما البطل المسيحى الممزق بين مطالب الزمن والخلود والجسد والروح والشر والخير فيكتشف فى عذابه أن طريق الخلاص يستدعى بالضرورة انغماساً وجودياً فى الزمن ...» (٣٣٥). والعودة للأسطورة ـ الهرب من الزمن ـ تنتهك الجماليات المقدسة. ويستطيع البطل المسرحى بفضل الجماليات المسيحية الوجودية أن يحتضن فوضى وألم الزمن. وسواء اختار المسيحى الطريق الإيجابى وتقبل إيجاباً عطايا وأعباء الطبيعة والزمن أو قرر اتباع الطريق السلبى رافضاً بزهد سوء استعمال النفس الخاطئة لعطايا وأعباء الطبيعة والزمن فإنه فى الحالتين يؤكد على كل من الخلاص التجسدى للزمن وعلى ضرورة الانغماس الوجودى فيه.

وترقى الجماليات المقدسة التى وضعتها الوجودية المسيحية إلى مرتبة الحل الأونطولوجى للمأزق المعرفية المؤلمة التى تجسدها جماليات الصمت العلمانية. ويختلف دور الزمن والتاريخ فى علمى الجمال هذين اختلافاً حاسماً. فالزمن عند الملحد مثقل بعبء جزئيات التاريخ الهائلة والضاغطة على النفس، وهو يجلب حقيقة الموت من المستقبل إلى الحاضر لكنه يترك المستقبل مفتوحاً وغير محدد. والزمن عنده ساقط لكنه يعطى الحرية. أما بالنسبة للمسيحى فالزمن تترسب فيه الأعمال الماضية التى يجىء منها حلول الإله بالخلاص. وهو يجعل الحاضر المؤلم ذا مغزى روحى مثل الماضى ويطرح مستقبلاً مادياً مفارقاً. وتعترف الوجودية الدينية والملحدة كلاهما بمحنة الحاضر أو الموقف الحدودى– «الوجود يسبق الجوهر» حسب تعبير سارتر ـ الذى يواجه فيه الإنسان وحيداً العدم والموت. ويتمتع فيه الإنسان معاً بالمسئولية والحرية فى تحديد وجوده من خلال أفعال تجرى فى العذاب والحيرة. والنظرة للماضى، للتاريخ، هى التى تميز الوجوديين الملحدين عن الوجوديين الدينيين. فعند الملحدين تتراوح الحلول لعبء الوعى التاريخى من التدمير إلى النسيان العمومى ومن السخرية إلى الصمت. أما عند الدينيين فالتاريخ يقدم مخزناً هائلاً من النظائر ذات المغزى للحاضر. وتولد وجهة النظر المسيحية اتجاهاً محافظاً، أما الفهم الملحد فيولد نزعات راديكالية مختلفة. ويرجع المشروع المسيحى للدراما الشعرية على العكس من المشروعات المتطرفة عند ڤاليرى وريمبو وبيكيت ودوشام مثلاً إلى العصر الذهبى ـ إلى عهد المسرح الإليزابيثى ومسرح العصور الوسطى. والماضى هنا منحة وليس عبئاً.

وقد تحول وليام سبانوس فى السبعينيات بعيداً عن الوجودية المسيحية إلى «علم التأويل التدميرى» الهايدجرى نابذاً الحل الدينى للجماليات المقدسة ومواجهاً لمأزق جماليات الصمت. وواصل ككثيرين غيره من الظاهراتيين والوجوديين الجهود *للتغلب* على الفصل بين المثالية والتجريبية ـ ودمج النزعة المفارقة والطبيعية ـ والحفاظ على الإمكانات الخلاقة والحرية للإنسان المعاصر.

النقد الوجودى اليوتوبى

إيهاب حسن من بين أكثر النقاد الوجوديين الأمريكيين إنتاجاً وإثارة للفكر وقد نشر العديد من المقالات وعدداً من الكتب المستحسنة فى هذا الأسلوب الفلسفى ولا سيما **البراءة الرايكالية: دراسات فى الرواية الأمريكية المعاصرة** (١٩٦١) **وأدب الصمت: هنرى مايلر وصمويل بيكيت** (١٩٦٧) **وتمزيق أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثى** (١٩٧١) وقد ظلت أعمال حسن اللاحقة وجودية فى روحها لكنه أضاف إلى ذلك الأساس يوتوبيا ثقافية مسيطرة متنامية فى تفكيره فى أسلوب شذرى مما يتجاوز المشروع الوجودى حسب تعريفه الدقيق. حدث هذا التغير حوالى عام ١٩٧٠ وظهر بالكامل فى مجموعته البارا نقد: سبعة تأملات فى الزمن الحالى (١٩٧٥) وولد حسن ونشأ فى مصر وقدم إلى أمريكا عام ١٩٤٦ حيث درس فى الجامعة ثم عمل فى المجال الأكاديمى. وحصل على الجنسية الأمريكية عام ١٩٥٦.

وكتاب حسن **البراءة الرايكالية** يعد إسهاماً فى مجال الدراسات الأمريكية المتنامى فى ذلك الوقت وهو يقدم عرضاً أدبياً وتاريخياً واجتماعياً لما يزيد عن العشرة من كبار الروائيين الذين كتبوا فى فترة ما بعد الحرب (وقد نشرت كمية كبيرة من هذه المادة فى مقالات بالدوريات خلال الخمسينيات) ومن الكتاب الذين يدرسهم بيلو وكابوت وشيڤر ودونليفي واليسون ومايلر ومالامود وماكلرز وسالنجر وستايرون. ويبنى حسن فوق أفكار نورثروب فراى ليذهب إلى وجود ثلاثة أشكال من القصص الذى يستعمل أسلوب *التورية الساخر فى الأدب الأمريكى: الساخر ـ التراجيدى* الذى يكون البطل فيه هو الضحية أو كبش الفداء، والساخر ـ الكوميدى والبطل فيه هو المحتال والمتمرد أو الغريب، والساخر الرومانس والبطل فيه الرجل الذى يقلل من شأن نفسه. والوجودية هى أساس الأساليب النقدية التاريخية والاجتماعية والشكلية التى يستعملها إيهاب حسن.

ويلح حسن فى تناوله للنوع الأدبى على أن «الشكل هو الطريقة التى يعرف العقل التجربة بها» وهو يتضمن «لقاءً محسوساً ووجودياً» بين «النفس والعالم» أو بين «البطل والتجربة»[١٨]. ومما يدل على طبيعة التجربة الإنسانية فى ذلك الزمان والمكان أن القصص الأمريكى المعاصر يتسق مع شكل وروح التورية الساخرة. وبمعنى آخر

فإن الأسلوب الفنى يتبع الحياة وليس العكس. وتتيح هذه النظرة للنوع الأدبى أن يعيد حسن إرساء «شكلية» فراى على أساس وجودى. وهو ما يرقى إلى هجوم وجودى على نقد الأسطورة بالإضافة إلى كونه انتقاداً لنظرية الرومانس فى الرواية الأمريكية: «إذا كان البطل المعاصر يبدو أسطورياً فى الطبيعة المضحية لعاطفته ، فإن لأفعاله التحدد الذاتى الملموس للمواجهة الوجودية» (١١٤) ويرى حسن أن «نمط التجربة فى القصص المعاصر وجودى إلى حد كبير» وليس أسطورياً أو نوعياً فى أساسه. ولم تتسق الرواية فى فترة ما بعد الحرب مع الأنواع الأدبية التقليدية للقصص الكوميدى أو التراجيدى، إذ كان لنمطها الوجودى الفريد جذوره فى تراث التورية الساخرة ومادة الحياة. ويذهب حسن إلى أن فائدة هذا التصور للقصص هى السماح للناقد «بأن يشاهد التوترات الخاصة للثقافة الأمريكية والانحياز الشكلى للقصص المعاصر من خلال منظور واحد» (١٢٢).

ويظهر الإحساس الوجودى الكامن وراء نقد حسن الإجتماعى على مر **البراءة الراديكالية** حيث يصور النفس الحديثة فى علاقات متطرفة متنوعة مع المجتمع:

إن اغتراب النفس واستجابتها بالشهادة أو التمرد أو كليهما للتجربة العصرية قد جرت ملاحظته بإيجاز فى التاريخ والهيئة السياسية وروح الإنسان ووجوده (٢٠)

إن الحقيقة المركزية حول القصص فى المجتمع الجماهيرى قد تكون هذه: مع تجمد أنماط السلوك فى قشرة صلبة موحدة يحاول البطل أن يكتشف أنماط حياة بديلة على مستويات تحت السطح المتجمد (١٠٧).
إن الإتجاه السياسى السائد فى العصر يقوى التنظيم الجماعى والتقنى للمجتمع (٢٠).

لكن التكنولوجيا لم تحد فقط من الحرية الفردية بل إنها تستولى على الدولة ذاتها (١٥).

هذه هى مفارقة الثقافة الجماهيرية : إن الإنصياع المفروض لا يؤدى فحسب وفى العمق إلى ظهور مستويات من الانشقاق تحت السطح، بل يولد أيضاً جيوباً من الهرطقة فى الاتجاهات الجانبية (١٠٨).

إن النفس المعاصرة ترتد من العالم وضد نفسها: لقد اكتشفت العبث (٥).

إن العالم المعاصر يمثل إهانة مستمرة للإنسان... (٥)

وهذه الصورة للحياة الاجتماعية الحديثة المطروحة فى تلك الفقرات وأخرى مشابهة تمثل بشكل عريض الإدانة الوجودية السائدة للمجتمع الجماهيرى. فالإنسان فى سياق أوجه التمشى التى يفرضها التنظيم الإجتماعى التكنولوجى مغترب وحانق ومضطهد ومتمرد ومدمر للذات ومارق. وهو يبحث قبل كل شىء آخر عن الحرية.

والنقد الذى يمارسه حسن نقد ثقافى يروح ويجيء بمهارة بين القصص المعاصر والحياة الاجتماعية رافضاً بكل تصميم أن يحترم الاستقلال الجمالى الذى يفترضه النقد الشكلى ومتشككاً فى اللاتاريخية أو العالمية التى تطبع نقد الأسطورة. وأونطولوجية الأدب وتاريخيته تسبق أشكاله الجمالية والنوعية العليا. وأنماط التجربة تحدد طبيعة الشكل الفنى. وكان التوجه السياسى عند حسن كما يستشف من وراء السطور معادياً للسلطة والنظام بلا هوادة وفوضويا فى نهاية الأمر. والأدب عنده له علاقة بالحياة فالكتاب يبينون للناس «كيف يمكن بالفعل أن يعيشوا فى فم الأسد» (٣٣٥) ولهذا «ليس هذا زمن يتجاهل فيه أساتذة الأدب أحكام العاطفة الإنسانية» (٣٢٦) وينظر حسن للتاريخ مثل الكثيرين من الوجوديين على أنه عبء. «لقد أصبح الاشمئزاز حقاً اتجاهاً حديثاً نحو الطبيعة... وهو اعتراف بأن الإنسان لا يجد الخلاص فى التاريخ. إن جنة عدن فى الماضى البعيد ولا يقترب العهد الألفى والإحساس السائد إحساس بالكارثة أو بالزوال» (١٣) ومع ذلك فمهما كان التاريخ كابوساً يبقى المستقبل مفتوحاً. ونحن من الناحية الوجودية أحرار فى الفعل وتشكيل وجودنا. ومن المألوف عند حسن أن يركز على العنصر اليوتوبى لانفتاح الزمن. وأفعال التمرد والمقاومة تعنى بالنسبة له رفض الإنسان الإيجابى لأن يسقط ضحية للمستقبل. لكن المستقبل يحوى الموت الذى لا مفر من قبوله. وإنكار الموت يعنى رفض الزمن والتاريخ ـ البراءة الراديكالية.

ويورد حسن فى منتصف **البراءة الراديكالية** خمس خصائص عامة للقصص المعاصر ـ وكلها وجودية خالصة. أولاً، «تحكم الصدفة والعبثية الأفعال الإنسانية». ثانياً، «لا توجد معايير مقبولة للمشاعر أو السلوك...» والشجاعة وحدها هى التى تضفى الكرامة فى وجه انعدام المعنى. ثالثاً. يظل «البطل غريباً عن المجتمع، غير متكيف» والزمن عنده «لا يؤدى إلا إلى الهزيمة»، رابعاً. «الدوافع البشرية مزدوجة دائماً والمفارقة والتناقض يسودان». خامساً ، إن إدراك أى موقف «يظل محدوداً ونسبياً» (١٦–١٨). وعلى الرغم من هذه الصورة المظلمة يركز حسن فى كل مكان على الإمكانات الإيجابية للتجاوز التى يحتويها الأدب الوجودى والفلسفة الوجودية. فهما يظهران الشجاعة والالتزام والحرية والمسئولية ـ توكيدات للعالم والحياة.

ويتزايد إلحاح ووضوح الاتجاه اليوتوبى فى النقد الثقافى عند حسن فى الأعمال التى تلت **البراءة الراديكالية** وإن ظل يفحص أعماق التجربة الوجودية التى لا يمكن الإفصاح عنها. **ففى تمزيق أورفيوس** مثلاً يدرس الأعمال اليائسة عند ساد وهمنجواى وكافكا وجينيه وبيكيت. صحيح أن هؤلاء الكتاب «يمثلون فى سلك كهنوتى لليأس سيادة الخواء». (١٩) لكن حسن يوازن هذه الحركة بوضع فصلين فاصلين وخاتمة فى مكان استراتيجى من الكتاب ليبين «إن الطاقة المدمرة للحركة الطليعية تبدو فى النهاية

باعثة على الخلاص» (ى). وتدفع إمكانية تحول الوعى الإنسانى لتحقيق الخلاص بحسن من الأدب الطليعى إلى الحياة المعاصرة. «علينا مع ذلك أن نتحرك للأمام إلى مصير شخصى يختمه الموت ومصير جماعى لا يعرفه أبناء الأرض القديمة أو القمر الجديد. إن الأدب لا يكفى» (ط). ويظهر هذا الدافع لتجاوز الأدب فى الصفحة الأولى ذاتها من **تمزيق أورفيوس**.

إن ما أظهره أدب الخواء الصامت هو الأسئلة الجوهرية عن الوجود والعدم، وعن الوعي والموت وهى أسئلة حيوية ليس للطليعيين وحدهم ولكن لكل المثقفين فى العالم الحديث. وكان من المهم لحسن ألا ينتقل هذا الأدب بسرعة من كونه موضة ليصبح تاريخاً منسياً بدون أن يؤثر فينا بقواه. «إن وجه الصمت الذى يمر عبر الأدب فى مرحلته الحداثية إلى ما بعد الحداثة لن يلمع فقط كحدث شخصى أو يخبو كتجريد نقدى إلا إذا أتحنا له فرصة المقاومة كمثال. وفى اختيارنا لهذه الأمثلة نصدر حكماً ليس أدبياً بالكامل ونجذب تجربة المؤلف إلى أبنيتنا التى ننشأها. وهكذا يشهد النقاد فى النهاية على الطاقات التى يتبادلونها مع الفن». (٢٢-٢٣) ويريد حسن كناقد ثقافى وجودى من الأدب الحداثى وما بعد الحداثى أن يتجاوز كلا من برودة التاريخ المجردة وبعده والدفء والحميمية الشخصية لمجرد النقد الموضة. ويدعو بدلاً عن ذلك إلى مهمة وسيطة حيوية تحول ذلك الأدب إلى تجربة بين الأشخاص واجتماعية مشحونة بالطاقة ـ وهو مطلب صعب. ولابد أن يشحن أدب الخواء الدال على تحول فى الوعى الإنسانى النقد بالطاقة التى تمكنه من إحداث التغيير. وتتوقف الإمكانات التعليمية للأدب على استجابات الناقد المتعاطفة والنشطة حيث أن دوره هو تقديم الشهادة على التغيير ودعمه. وقد خفف حسن التركيز نسبياً على أبعاد المحاكاة والتعبير والنص والشكل فى الأدب لصالح قواه التأثيرية والتعليمية التى فهمها بمعنى وجودى على أنها تتضمن الوعى بالوجود والعدم وبمعنى يوتوبى على أنها تتضمن أشكالاً جديدة للوجود. وحسن كناقد ثقافى وجودى فى مذهب يوتوبى يقدر التاريخ والبيوغرافيا وعلم الإجتماع كأدوات لبسط نطاق مشروع الوجودية لإعادة صياغة وإعادة تصوير الوعى نفسه وليس النقد وحده.

وينهى حسن افتتاحيته الموجزة لكتاب **تمزيق أورفيوس** (والمؤرخة فى خريف ١٩٧٠) بالاعتراف «بأنه من المحتمل جداً أن بعض القلق فى هذا العمل قد ينم عن أسلوب لم أعد أعتبره أسلوبى». (ى) وبالفعل فقد حدث تحول. فلم يعد حسن يعمل داخل الأساليب التقليدية للدرس الأدبى. وسرعان ما أصبحت نصوصه شذرية الطابع، تعتمد على العبارات السلبية والوجيزة، وشخصية الناقد. وهو يحتفظ بالعبارة والفقرة كوحدات للكتابة بشكل ثابت لكن الوحدات الأكبر تختفى وتتقطع نصوصه النقدية بأشكال دافقة وجديدة من التمزيق. وتغزو «جماليات الصمت» مؤلفاته النثرية ويعبر

الخط الفاصل بين الأدب والنقد ويصبح النقد إبداعياً. وقد حقق حسن بطريقته الخاصة نصيحة نقد جنيف بجعل الكتابة النقدية «أدباً عن الأدب» لكن أحداً من نقاد جنيف لم يذهب إلى ما ذهب حسن إليه. وقد حدث تحول مشابه خلال أوائل السبعينيات في أسلوب نقاد فلسفيون آخرون مثل جيفرى هارتمان وهارولد بلوم. وكانت سوزان سونتاج فى هذا الجانب كما فى غيره الرائدة وإن لم تذهب أبداً فى تحليلاتها لموضوعات ما بعد الحداثة وهجماتها على الأسلوب الأكاديمى إلى المدى الذى وصل إليه حسن وغيره. كذلك تقبل إيهاب حسن مع مشروع البارانقد إغراء الطوباوية أو النزعة اليوتوبية. «فى قلب إهتماماتى رؤية غير ثابتة عن التغيير وتساؤل ملح عن مصير جنسنا. فما هو الدور الذى سيكون للوعى الإنسانى المتوسع فى العالم ؟»[٢٠] ويصف هذا القول والسؤال منذ «التصدير الشخصى» (المؤرخ فى عام ١٩٧٤) لكتاب **البارانقد** اتجاه عمل حسن خلال السبعينيات. وهو إن كان فى جوهره وجودياً فقد أصبح طوباوياً بالكامل وصاحب نزعة أورفية يهتم بأشكال الوعى الغنوصية. ويقول حسن فى ١٩٧٠: «دعوا النقد إذن يصبح مخططاً للحياة. دعوه يتصور إنساناً جديداً. ودعوه كذلك يمتدح التغيير وبهذا يرعاه» .[٢١] وبعد اثنتى عشرة سنة وفى طبعة جديدة لكتاب تمزيق أورفيوس طرح حسن سؤالاً نظرياً له وقع كبير : «ألا تجرى بيننا الآن طفرة تاريخية حاسمة ـ تشمل الفن والعلم، والثقافة الرفيعة والدنيا، والمبادىء الذكرية والأنثوية، والأجزاءوالكليات، وتشمل الواحد والكثرة على حسب تعبير فلاسفة عهد ما قبل سقراط ؟»[٢٢] ومن الواضح أنه كان يعتقد بوجود مثل هذه الطفرة فليس هذا الزمن الذى يتجاهل فيه الفكر والأدب الإمكانات الإيجابية للمستقبل القادم.

الفلسفة الأوروبية فى أمريكا ـ الموجة الأولى والثانية

ظهر النقد الأدبى الظاهراتى والوجودى ونضج فى أمريكا بين أواسط الخمسينيات وأوائل السبعينيات. ووجد هذا النقد الفلسفى فى أمريكا، صاحب الجذور فى الفلسفة الأوروبية عند الأعمال المبكرة لهوسيرل وسارتر من بين مصادر أخرى كثيرة، نفسه فى مواجهة عميقة مع الشكلية المحلية ونقد الأسطورة وهما الطريقتان النقديتان السائدتان فى الخمسينيات والستينيات. (ولم تشكل الأعمال «الهامشية» للماركسيين الأوائل ومثقفى نيويورك أى تهديد واضح لهاتين المدرستين) وبينما لم ينتبه الشكليون ونقاد الأسطورة القدامى كثيراً نسبياً إلى موجة الفلسفة الأوروبية التى أعقبت الحرب ـ مع استثناءات قليلة شملت موراى كريجر وليزلى فيدلر ـ فإن النقاد الفلسفيين ظلوا مدركين بعمق لمنافسيهم المحليين الأقدم. وقد ولد كل النقاد الفلسفيين الأمريكيين الذين تعرضنا لهم فى هذا الفصل فى العقد بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٣٤، وهم من جيل آخر غير النقاد الجدد ونقاد شيكاغو ونقاد الأسطورة بجانب الماركسيين من فترة الكساد وكبار مثقفى نيويورك. وقد دخلوا الجامعات مع فجر عصر الذرة

وبدأوا حياتهم العملية كأساتذة فى عشية عصر الفضاء . وكان الكثير منهم يتصلون بالمثقفين الأوروبيين كما تعاطفوا بشدة مع علم الأدب المقارن إن لم يكونوا قد درسوه. وشهدوا كمثقفين شباب تكون نقد متنام ومؤثر على يد علماء الاجتماع واللاهوت والنفس ضد المجتمع الجماهيرى والعقل التكنولوجي. وكانت انتقادات مماثلة قد تطورت من قبل على يد النقاد الجدد والماركسيين ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة. كذلك كان أساتذتهم الأوروبيون المختارون ينتقدون فرض الطابع الجماهيرى على المجتمع والعقل التكنولوجي «وأدان كل النقاد الفلسفيون الأمريكيون فى انغماسهم فى الظاهراتية علم المعرفة الوضعى العلمى على وجه الخصوص فى فرضه للتشيؤ اللاشخصى على الظواهر الفيزيائية والثقافية وفى فصمه بين الذات والموضوع وبين الوجود والجوهر وبين القارىء والنص. وانزعج الكثير من هؤلاء النقاد من أسلوب النقد الأمريكى الأكاديمى والبارد فى شبهه بالمحادثة. وكانت التحولات التى يسعون إليها لا تقتصر على تعديل علم المعرفة اللاشخصى والأسلوب النقدى اللاشخصى كذلك وإنما أيضاً إعادة تقييم نسق الأعمال الأدبية المعتبرة. وعلى العكس من الشكليين ونقاد الأسطورة لم يظهر أى من هؤلاء النقاد كبير اهتمام بالأدب قبل وردزورث أو بليك. وكل منهم قد كرس نفسه على المدى الطويل للدراسات الأمريكية. ومن المثير للاهتمام أن أحداً من النقاد الأمريكيين الظاهراتيين والوجوديين لم يعبر عن أية معتقدات سياسية وعلنية فلم يكونوا من أتباع اليسار أو اليمين، أما من ناحية الدين فقد عبر معظمهم عن الاهتمام بالروحانية وإن من نوع صوفى غير مذهبى.

أما فى مجال علم الشعر فكان معظم النقاد الفلسفيين الأوائل فى أمريكا متفقين تقريباً على أن للأدب إمكانات تأثيرية وتعليمية قيمة. وبينما أقروا بأهمية التفسيرات النصية اكتفى معظمهم بتشىء النص كمصنوع مقدس مستقل. وعلى الرغم من أنهم انقسموا بالتساوى حول فائدة وعلاقة علم الشعر التعبيرى إلا أنهم أجمعوا على بعد المحاكاة فى الأدب وإن لم يهتم أى منهم ـ ما عدا حسن ـ اهتماماً حقيقياً بالأدب كسجل أو كشف اجتماعى. ولم يبذل إلا القليل من النقاد الفلسفيين الجهد الكبير على إمكانات علم الشعر النفسى وإن كان هارتمان وبرودكورب وحسن استفادوا إلى حد ما من الأفكار الفرويدية (وليس أفكار يونج) وعلى العموم لم يمتد انشغال النقاد الظاهراتيين والوجوديين بالوعى كثيراً ليشمل اللاوعى. وربما تركوا هذا العالم لنقاد الأسطورة.

وفى مجال المدخل النقدى تجنب هؤلاء المثقفون كلهم نقد الأحكام تاركين هذا العمل للشكليين. وكانوا جميعاً مهتمين باستجابة القارىء للأدب كما يتناسب مع جذورهم فى الظاهراتية التى تلح على التضمن المشترك للذات (القارىء) مع الموضوع (النص) لكنهم اختلفوا فى هذه النقطة حول مدى دعوتهم للحميمية التخمينية بين

القارىء والعمل. وعلى الرغم من أن عدداً من النقاد الفلسفيين أظهر الاهتمام بسير حياة الكتاب إلا أن أياً منهم لم يعط كبير وزن للنقد البيوغرافى الفعلى. واتسم كل هؤلاء النقاد بالفحص الدقيق للنص الشكلى ـ وهو ما يشهد على التأثير القوى للنقد الجديد والتراث التجريبى الأنجلو ـ ساكسونى. وكانت سوزان سونتاج هى الاستثناء الوحيد وهى تعمل فى إطار التراث الذاوى لصحفيى الأدب فى نيويورك وليس كدارسة جامعية. وقد ميز اهتمام هذه المجموعة بالتفاصيل النصية عملهم عن أساتذتهم الأوروبيين الذين لم يكونوا مدققين فى هذه الناحية. وبينما أظهر كل النقاد الفلسفيين الأمريكيين درجة من الالتزام بالنقد التاريخى اختلفوا غالباً حول ما يستتبعه هذا العمل وحول كيفية فهم التاريخ نفسه. وهم فى هذه الناحية متفرقون إلى درجة ملحوظة فى تناقض مباشر مع الاتساق النسبى للنقد التاريخى عند ماركسيى فترة الكساد. وانشغل بعض النقاد الفلسفيين ولاسيما سونتاج، وحسن بالنقد الثقافى الذى امتد إلى ما وراء النقد الأدبى بالمعنى الدقيق.

وبحلول أوائل السبعينيات كان أصحاب الإنتاج الغزير من هذا الجيل من النقاد قد وصلوا إلى مكانة كبيرة فى العالم الأكاديمى. وبينما كان النقد الفلسفى لا يزال جهداً هامشياً إلى حد ما فإن هؤلاء النقاد كما هو جلى لم يجدوا مشقة فى نشر كتبهم ومقالاتهم فى الدوريات ودور النشر الكبرى. واتسع الترسيخ المؤسسى للدراسات الأدبية للنقاد الظاهراتيين والوجوديين فى وقت مبكر وبسهولة ربما لأن النظرة المبكرة إليهم جميعاً، ما عدا سونتاج، كانت على أنهم « نقاد تطبيقيون» دارسون وليس «منظرون» فلاسفة أو غير أدبيين. ولذا استقبلوا بلا متاعب أو شكوك كبيرة. ولم يكن للنقد الفلسفى على العكس من النقد الجديد أثر كبير فى أساليب التعليم ولم يسع إلى ذلك. بل ترك نقاد استجابة القارىء الذين أتوا بعده ليروجوا برامج إصلاح التدريس وفق خطوط تتمشى مع الأفكار الظاهراتية. وإذا كان للنقاد الفلسفيين أى أثر كبير فى تدريس الأدب فى أمريكا فإنه حدث فى تسهيل انتشار الوجودية التى أخذت تظهر على نطاق واسع فى مضمون المقررات الجامعية خلال الخمسينيات. ولا ريب فإن الفضل فى هذا التغيير يعود إلى الأوضاع الإجتماعية وإلى الجهود المتضافرة لعلماء النفس والاجتماع واللاهوت والفلاسفة وليس إلى جهود عدد قليل نسبياً من نقاد الأدب الملتزمين بفكرهم.

وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات شقت موجة ثانية من الفلسفة الأوروبية أكثر تعدداً فى وجوهها وأكثر تشتتاً من الأولى طريقها إلى مجال الدراسات الأدبية فى أمريكا. واتسم هذا التدفق أولاً بانقسامه إلى أربعة مشروعات مميزة ـ علم التأويل [التأويلية أو الهيرمنيوطيقا] والبنيوية والتفكيكية والماركسية ـ وثانياً بعلاقاته المعقدة مع أنماط البحث الظاهراتية والوجودية والتحليلية النفسية.

اتبع النقاد التأويليون الأمريكيون تراث علم التأويل الألماني وكانوا يضمون من بين آخرين إي. د. هيرش وريتشارد بالمر ووليام سبانوس. وقد استمدوا مشروعاتهم من مارتين هايدجر وهانز جيورج جادامر وإن كان الإشتقاق فى حالة هيرش مضاداً وأدى به إلى إعادة إحياء تراث الفيلولوجيا الألمانى (وليس علم التأويل الظاهراتى) كما تجسد فى أعمال ف. د. إى. شلايرماخر وڤيلهلم ديلثى أما رواد البنيوية الأدبية بما فيهم جوناثان كللر وسيمور شاتمان وكلاوديو جليين وجيرالد برنس ومايكل ريفاتير وروبرت شولز فكانت لهم جذور فكرية فى تراث التحليل اللغوى والأسلوبى فى عدة بلدان وإن كان السائد فيها هو التراث الفرنسى المعاصر. وقد انتموا إلى جيلين متمايزين ـ من ولدوا خلال العشرينيات ومن ولدوا خلال الأربعينيات. وفى أعمال الفيلسوف المعاصر جاك دريدا الذى أخذ تأثيره فى الانتشار استمدت التفكيكية أفكارها من ظاهراتية هوسيرل وهايدجر وبنيوية سوسير وليڤى ستراوس والتحليل النفسى عند فرويد ولا كان وإن وجهت انتقاداتها لهذه التيارات. وبجانب ذلك انغمست التفكيكية وإن بشكل غامض فى نصوص نيتشه وكان هارولد بلوم وبول دى مان وجيفرى هارتمان وج. هيليس مللر وچوزف ريدل من بين أوائل المفكرين الأمريكيين الذين طوعوا التفكيكية للنقد الأدبى فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات وكلهم مثل منافسيهم النقاد التأويليين من الجيل الذى ولد بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات.

ومما له مغزى أن عنصراً «ماركسياً» فى الموجة الثانية من الفلسفة الأوروبية تطور فى السبعينيات والثمانينيات ومن رواده فريدريك چيمسون وفرانك لينتريكيا ومايكل ريان وإدوارد سعيد وجاياترى سبيڤاك، وولد معظم هؤلاء النقاد بعد أواسط الثلاثينيات وهم من جيل لاحق عن أوائل التأويليين والتفكيكيين الأمريكيين. وللنقد الثقافى عند هؤلاء المفكرين اليساريين الأصغر جذور فى الظاهراتية الوجودية المتأخرة عند سارتر وفى بنيوية فوكوه وأحياناً فى التحليل النفسى الفرويدى واللاكانى وفى تفكيكية دريدا وفى الفكر الماركسى الجديد فى القرن العشرين كما تجسد فى مشروعات دارسى فرانكفورت وجيورج لوكاتش وآخرين كثيرين. وعلى العكس من التفكيكيين الأمريكيين الأول الذين كانوا نقاداً لهم وزنهم ووضعهم عندما تحولوا إلى فلسفة دريدا فإن هؤلاء النقاد اليساريين الأصغر كانوا فى بدايات حياتهم العملية عندما تبنوا الفلسفة الأوروبية فى موجتها الثانية ومعها لواحقها المتنوعة.

وجرت توسعات مهمة فى النقد التأويلى الذى بدأ فى أمريكا من أواخر الستينيات استجابة للانتشار السريع للتفكيكية فى النصف الأول من السبعينيات. وأضيف مصدر أوروبى مهم إلى هذا التراث ألا وهو أعمال بول ريكور الظاهراتى التأويلى المعاصر الذى نشرت ترجمات لحوالى اثنى عشر كتاباً من تأليفه بين عامى ١٩٦٥ و ١٩٧٧.

وسرعان ما أصبح هذا العمل مؤثراً لأنه واجه بعناية وبالتفصيل البنيوية والتحليل النفسي والتفكيكية دون أن يتخلى عن علم التأويل. وعمل ريكور بالتدريس بعضاً من وقته في أمريكا من أواسط الستينيات وحتى الثمانينيات. كذلك أضيف حليف جديد في أوائل السبعينيات إلى مشروع التأويلية عندما تحول ويليام سبانوس عن الوجودية المسيحية إلى «التأويلية التدميرية» الهايدجرية التي أخذت تتحرك صوب التفكيكية دون أن تنبذ التراث الظاهراتي كما فعل مثلاً ميللر وريدل. وأخيراً، أضفى إلحاح جديد وأهمية على التأويلية لأنها قدمت البديل المعقد وأيضاً الإنتقاد للحركة التفكيكية المتنامية. ومثلما بثت التفكيكية الحيوية في شكلية موراي كريجر خلال السبعينيات (كما رأينا في الفصل الثالث) بثت الطاقة كذلك في المشاريع التأويلية عند نقاد مثل سبانوس وهيرش الذي أثار المزيد من الجدل بهجومه على التفكيكيين واصفاً إياهم بالشكاكين المبتدئين و «ملاحدة المعرفة».

وتزايد انتشار الاهتمام بالاتجاهات الأوروبية التأويلية والبنيوية والتفكيكية والماركسية والتحليلية النفسية (ولاسيما في نسختها عند لاكان) منذ أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات. وتمكنت الموجة الثانية من الحصول على جمهور أوسع بكثير وأتباع أكثر من الموجة الأولى. وكان لهذاالتوجه للمصادر الأوروبية الذي وصفه مفكرو الأدب على نطاق واسع كتوجه صوب «النظرية» آثار ومظاهر عديدة: فقد ظهرت دوريات كثيرة في هذا المجال البحثي الجديد المتعدد العلوم ونشرت المطابع عدداً متزايداً من الكتب ذات «التوجه النظري» وعقدت العشرات من المؤتمرات والندوات وتدفقت الترجمات من دور النشر وبرز نقاد وترسخت مراجع وتشكلت المعاهد والمدارس وتسللت أسئلة ومصطلحات جديدة بصورة عامة إلى النقد والبحث الأمريكي. وبدا علم الدراسات الأدبية وقد تحول من داخله. وأعيد فحص سلوكيات وتقاليد المهنة، بل وتراجع أسلوب الخطاب النقدي نفسه في أعمال هارتمان وحسن وبلوم كما لاحظنا ليفسح المجال لحريات وتجاوزات جديدة. وخبت الوجودية وسط هذه التغيرات كلها متراجعة للخلفية وأصبحت الظاهراتية كبش فداء بينما وسعت التأويلية والبنيوية والتفكيكية والماركسية من نطاقها ونفوذها.

لقد أبرزت الموجة الثانية من الفلسفة الأوروبية أعمال ماركس ونيتشه وسوسير وفرويد وهايدجر وجادامر ودريدا وفوكوه. وكما أشار ريكور في **عن التفسير** (١٩٦٥) كان الجامع بين هؤلاء المفكرين التشكك في ظاهر الأشياء وفي «الحقيقة» الماثلة للأعين. ووضع هؤلاء «المدمرون الأوروبيون» في سعيهم لنزع الغموض عن السطوح والأوهام وكشفها «علم تأويل الشك» وروجوا له. وعكست كل الخطوط الفلسفية في الموجة الثانية في أمريكا هذا الاتجاه. وبجانب ذلك واصلت ووسعت هذه الخطوط من الشكوك والمخاوف الحادة والنقد الذي ظهر خلال سنوات النقاد الجدد

الأولى ضد العلم التكنولوجي والمجتمع الجماهيرى، ويهو النقد الذى فُصل خلال فترة الموجة الأولى من الفلسفة الأوروبية.

واجتمعت التأويلية والبنيوية والتفكيكية والنقد الثقافى اليسارى مع نقد استجابة القارىء والنقد النسوى والنقد الجمالى للسود لتجعل مجال الدراسات الأدبية فى أمريكا خلال عصر الفضاء ييدوكأرض يقام بها احتفال الكرنفال. وبدا هذا الميدان لا تنظيماً هرمياً مفككاً بقدر ما هو سلسلة من الشوارع الجانبية المترابطة ففى أوائل السبعينيات كنا نجد فى مجال النشاط النقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة والظاهراتيين والوجوديين ونقاد التأويلية ونقاد استجابة القارىء والبنيويين والتفكيكيين والنسويين والجماليين السود واليساريين بجانب دارسى النص واللغويين ومؤرخى الأدب وكتاب السير والصحفيين الأدبيين وجامعى الببليوغرافيات والعديدين من الشعراء وكتاب المسرح والروائيين الذين يكتبون النقد كعمل جانبى. ولدينا الكثير مما نقول فى الفصول القادمة عن هذا التنوع فى الدراسات الأدبية وانتشار التوجهات النظرية فى النقد الأدبى الأمريكى خلال عصر الفضاء.

الفصل السابع
علم التأويل

حقبة فيتنام

في الجزء الأول من عام ١٩٦٥ كان يرابط في جنوب فيتنام ١٢٥ ألف جندي أمريكي مقاتل وكان القصف الجوي المكثف لشمال فيتنام يبدأ وفي وقت لاحق في العام نفسه جرت مسيرة واسعة النطاق معادية للحرب تجاه واشنطن شارك فيها حوالي ٢٥الف طالب وقدر لهذا الحشد الكبير في القوات في فيتنام والاحتجاجات الواسعة ضده ان يستمر لعقد من السنين تقريباً – إلى أن رحل آخر الجنود الامركيين عن الارض الفيتنامية في عام ١٩٧٣ وسقطت سايجون عام١٩٧٥. كيف تورطت امريكا في فيتنام وهي اول حرب تعترف بخسارتها فيها؟ وما الذي حدث خلال حقبة فيتنام؟

أرسل الامريكيون القوات والاسلحة الى فيتنام في أوائل الخمسينات لمساعدة الفرنسيين في سعيهم لاستعادة إمبراطوريتهم السابقة في الهند الصينية. وبحلول عام ١٩٥٤ كانت امريكا تمول قرابة الثمانين بالمائة من تكاليف الحرب الفرنسية مما يصل الى مئات الملايين من الدولارت سنوياً. وفي نفس الوقت أرسلت الصين وروسيا الدعم إلى فيتنام التي أن أصبحت في الواقع محل نزاع في الحرب «الباردة» الدولية التي شنتها أمريكا ضد الشيوعية وإنتشارها المحتمل. ومن بين الاماكن غير المستقرة الأخرى في تلك الفترة نجد كوريا وبلدان متنوعة في وسط أوروبا وعقب الهزيمة الكارثة للفرنسيين في ديين بيين فو في عام ١٩٥٤ قسمت فيتنام إلى شمال وجنوب عند خط العرض سبعة عشر. وكان من المفترض حسب اتفاقيات جنيف عام ١٩٥٤ أن تجرى الإنتخابات في فيتنام لكن «زعيم الجنوب» نجودين دييم رفض السماح بها عام ١٩٥٦ ورضخ الرئيس دوايت ايزنهاور لهذا الانتهاك. وسرعان ما ظهرت بعدها حركة الفيتكونج في الجنوب كمعارضة نشطة مسلحة ضد دييم الذي استمر مع ذلك يحصل على الدعم من الولايات المتحدة.

وعندما تولى الرئيس جون كيندي الحكم عام ١٩٦١ كان لأمريكا حضور مكثف في فيتنام يمتد لعشر سنوات. وقد وسع من هذا الجانب للحرب ضد الشيوعية بعدة طرق: أصدر الأمر لوزارة الدفاع بوضع الخطط لإنقاذ فيتنام (وأقرها في مايو ١٩٦١)، وأرسل سبعة آلاف جندي لتأمين القواعد في نوفمبر ١٩٦١، ورخص سراً لإنقلاب ضد دييم في نوفمبر ١٩٦٣. وفي تلك الفترة شملت نقاط الاشتعال الأخرى في النضال الدولي ضد الشيوعية أزمة حائط برلين عام ١٩٦١وأزمة الصواريخ الكوبية عام ١٩٦٢(والتي سبقها غزو خليج الخنازير في١٩٦١)«وسباق الفضاء» مع الاتحاد

السوفيتي (كان يوري جاجارين أول رجل ينطلق إلى الفضاء في ١٩٦١ واتبعه جون جلين في ١٩٦٢). ووراء القرارات السياسية في الفترة المبكرة من حرب فيتنام كان يكمن إلتزام التيار الليبرالي في عهد ما بعد الحرب بالتوجه الدولي بالعداء للشيوعية،وهو تيار رمزت رئاسة كنيدي له.

وبعد تولي الرئيس ليندون جونسون لمنصب الرئاسة بوقت قصير هاجم الفيتناميون الشماليون فيما يظهر بعض السفن الأمريكية في خليج تونكين خلال أغسطس عام ١٩٦٤. وأقر الكونجرس «قرار خليج تونكين» الذي رخص للرئيس بحماية القوات الأمريكية. وخلال عام كان ما يزيد عن المائة ألف جندي أمريكي يقاتلون في فيتنام ويجري قصف الشمال على نطاق واسع.

ومع تصاعد الحرب بدءاً من منتصف الستينيات تزايدت المعارضة في الداخل والخارج.وحدثت المسيرة إلى واشنطن في ١٩٦٥ كما هاجم الحرب في ١٩٦٦ مارتين لوثر كنج الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٦٤. وعلى طيلة هذا العقد من السنين توسع نطاق المعارضة التي أظهرت نفسها في صورة درامية على وجه خاص في المسيرة إلى البنتاجون عام ١٩٦٧ (والتي سجلها نورمان مايلر في **جيوش الليل** ١٩٦٨). وفي مؤتمر الحزب الديموقراطي عام ١٩٦٨ الذي سادت فيه المقاطعة والاضطراب، وفي حصار الحرس الوطني عام ١٩٧٠ لجامعة كنت ستيت. وشاعت في تلك الفترة المسيرات واحتجاجات الجلوس وإحراق بطاقات التجنيد وهروب المطلوبين للتجنيد إلى السويد أو إلى كندا في المنفى وغير ذلك من أشكال الاحتجاج التي إنتشرت أخبارها. وفي ذلك الوقت ظهرت علامات التفكك على «كتلة» الشيوعية الدولية. ففي ١٩٦٠ حدث الإنشقاق الصيني-السوفيتي وغزت القوات السوفيتية تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ووقعت صدامات مسلحة عام ١٩٦٩ على طول الحدود بين روسيا والصين وحدث إضراب عمالي في بولندا عام ١٩٧٠. وألقت هذه الأحداث بالشكوك على المفهوم الأساسي للحرب الباردة – وهو خطر العدوان الشيوعي الدولي المنسق وما ينجم عنه من «نظرية الدومينو» – الذي كان الباعث و«المبرر» للتدخل الأمريكي في فيتنام.

وكان العالم اللغوي نعوم شومسكي من بين أكثر المثقفين المعادين للحرب تأثيراً.وقد نشر في **مجلة نيويورك لعرض الكتب** عام ١٩٦٧ سلسلة من المقالات المتحدية ولاسيما «مسئولية المثقفين» و«عن المقاومة». وبعد سنوات عدة جمع شومسكي هذه وغيرها من المقالات المعادية للحرب في القوة الأمريكية والمتسلطين الجدد(١٩٦٩) الذي أهداه «إلى الشباب الشجعان الذين يرفضون الخدمة في حرب إجرامية». وحرب فيتنام في تقدير شومسكي عمل إجرامي لا أخلاقي ونموذج بذيء للإمبريالية وتعبير عن شهوة عدوانية ومنحطة للقوة – والخبراء الدارسون داخل وخارج الحكومة مسئولون عن رعاية كل هذه الاتجاهات.

ولم يشهد مواطنو حقبة فيتنام فقط تزايد الاتجاهات الرايكالية فى أوساط المثقفين (ولاسيما طلبة الجامعات) ولكن شهدوا كذلك تزايد الدعوات للحقوق المدنية والعدالة للسود والنساء والهنود الأمريكيين والجنسيين المثليين وغيرهم من الجماعات المحرومة من الحقوق. وفى عام ١٩٦٣ جرت مظاهرة ضخمة فى واشنطن نظمها السود للمطالبة بالحقوق المدنية. وألقى خلالها مارتن لوثر كنج خطبته التى أصبحت مشهورة «لدى حلم». وحصل كنج فى العام التالى على جائزة نوبل كما أقر الكونجرس قانون الحقوق المدنية. وفى ١٩٦٥ اندلعت أعمال شغب عنيفة فى حى السود المسمى واتس بلوس أنجيليس، وأسست جماعة الفهود السود الراديكالية عام ١٩٦٦، وفى ١٩٦٨ أدى عدد من الرياضيين الأمريكيين السود تحية القوة السوداء خلال تسلمهم الميداليات فى دورة الألعاب الأوليمبية فى مكسيكوسيتى.أما حركة النساء، التى كانت قد بدأت رمزياً بنشر كتاب بيتى فريدان المتحدى **الغموض الأنثوى** (١٩٦٣)، فقد أتت ثمارها الأولية فى عام ١٩٦٦ عندما تأسست منظمة النساء القومية والتى أصدرت وثيقة حقوق المرأة عام ١٩٦٧. وأدى التحريض النسائى إلى تحرير قوانين الإجهاض فى ثلاث ولايات بحلول عام ١٩٧٠ وافتتاح جلسات استماع فى مجلس الشيوخ حول تعديل دستورى للمساواة فى الحقوق خلال نفس العام الذى نشر فيه كذلك كتاب كيت ميليت المؤثر **السياسات الجنسية**. وتجلت مظاهر احتجاجات النساء والسود وغيرهم من الجماعات والنقد العالى الصوت للحرب والاستياء العام من كل أشكال القمع والسلطة والسيطرة فى المسيرات الحاشدة وأعمال الشغب والاجتماعات العامة وأيضاً فى الأفلام السينمائية والأغانى الشعبية والكتب والحركات «السياسية» التى كان من بينها حركة الجنس الواحد وحركات الحقوق المدنية ومناهضة الحرب و«الإمكانية البشرية» وحقوق الشواذ والحركة الجماعية وجماعات البيت والهيبيز والنشوة النفسية.

وقد كشفت الحركات المتنوعة وجماعات الاحتجاج فى طول البلاد وعرضها عن التغييرات الكبيرة الآخذة فى الحدوث فى الإتجاهات والإدراك والأخلاق والسلوكيات والحساسيات والمشاعر. وبدا أن أسس الوعى والسلوك الأخلاقى تتحول. وانتشرت المذاهب غير المألوفة مما جعل الحقبة بأسرها تبدو كما لو كانت مهرجاناً فاقع الألوان.ولم يكن هذا التغير الثقافى يشبه الصراع التقليدى قدر ما يشبه حرب العصابات ذات الجبهات المتعددة والقوات الكثيرة الحفبة. فعلى سبيل المثال ألقيت الشكوك فى كل مكان على فكرة الجامعة بأسرها- ولاسيما فى بيركلى بكاليفورنيا وجامعتى كولمبيا وكورنيل بنيويورك وجامعة كنت ستيت فى أوهيو. وفى الواقع حدثت اضطرابات فى المدن الجامعية فى كل قطاعات البلاد. وفى نفس الوقت نشأت حركات تدعو للتحرر والتحرير فى أماكن عديدة حول العالم فى أمريكا وفرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وبولندا وإيرلندا وكيبيك وبورتوريكو وكمبوديا وشيلى والبرتغال

وأنجولا وموزمبيق وجنوب أفريقيا. وسعت بلدان عديدة من «العالم الثالث» وهى فى حالة من الفقر تشابه حالة الطبقة الثالثة فى فرنسا قبل الثورة إلى التخلص من السيطرة الإقتصادية والهيمنة الثقافية التى تفرضها «بلدان العالم الأول» عن طريق الشركات متعددة الجنسيات والتحالفات الإقتصادية - السياسية.وكانت أمريكا توصف كثيراً فى هذه البلدان بأنها أسوأ الإمبرياليين «الجدد». وشكلت مطالب التحرر فى الداخل والخارج فى مجموعها إجماعاً واسع الإنتشار عريض القاعدة أدخل الأمة فى فترة من عدم الاستقرار الخصب والبحث فى أعماق النفس حتى وإن كانت محفوفة بالمخاطر.وتطلب ضمير الأمة التمحيص الدقيق كما استدعت الإفتراضات العامة إعادة النظر - وهما مطلبان ولدتهما الإحتجاجات المتعددة الأوجه. والمتنوعة المشارب التى طرحت ضد البلاد وإستمرت طيلة حقبة فيتنام.

وقد اشترك المثقفون الأمريكيون فى حركات الإحتجاج ساعين فى تنوع لتحرير الجماعات المقهورة وإعادة ترتيب القيم الجوهرية وتشجيع تمحيص الضمير وتخفيف القوانين والممارسات الثقافية الخانقة والدعوة للخروج من فيتنام. وعلى النقيض فقد تعرض المثقفون داخل الصين للتطهير خلال «الثورة الثقافية» التى بدأت عام ١٩٦٦ وإستمرت حتى ١٩٦٩. فتحت قيادة ماوتسى تونج وشيانج شينج وغيرهم من القادة وبموافقة الحزب الشيوعى هدم الحرس الأحمر البنية الثقافية العليا للأمة وأغلقت المدارس ودمرت المكتبات وأغلقت فرق الرقص والموسيقى السيمفونية وأحرقت الكتب وقمعت التأثيرات الأجنبية وفصل الفنانون من أعمالهم وأهين المدرسون على الملأ.وتشير التقديرات إلى مصرع ٤٠ ألف شخص على يد الحرس الأحمر .(١)

وشهدت أمريكا خلال حقبة فيتنام نمواً مدهشاً للمدارس والحركات الجديدة فى مجال نظرية الأدب والنقد. كان أبرزها التأويلية ونظرية استجابة القارىء والبنيوية وعلم الإشارات والتفكيكية والنقد النسوى والجماليات السوداء والنقد اليسارى. وكانت كل هذه الحركات معادية للسلطة وتسعى لمواجهة الأنماط السائدة والمهيمنة فى النظرية والممارسة النقدية.وكان النقاد داخل هذه المدارس يتسمون بالراديكالية فى جهودهم لصياغة أدوات بحث جديدة وأسس جديدة للتحليل. وقبل كل شىء آخر كان للمدارس الجديدة مشروع مشترك: تحطيم أو إفقاد المصداقية فى شكلية النقد الجديد التى أثبتت أنها مؤثر بالغ الخصوبة.ومن المفارقة أن الهجمات على النقد الجديد أكسبت الشكلية الذاوية حياة جديدة وضمنت لها البقاء على مر الستينيات والسبعينيات. وعاشت الشكلية الأمريكية وهى تتعرض للسخرية والهجوم القاسى والتخريب، ويبدو أن طول العمر هذا يرجع إلى الهجمات التى لا تكل عليها بقدر ما يرجع إلى جاذبيتها وصلاحيتها. وإتسم حقل الدراسات الأمريكية خلال حقبة فيتنام بإنتشار مدارس نقدية جديدة وزيادة مصادر تمويل أقسام الأدب والجامعات والمؤسسات والتوسع الكمى

الهائل في مناصب هيئات التدريس والدوريات والمؤتمرات والكتب، وإتجاه لا يفتر صوب المزيد من إضفاء الطابع المؤسسى والإحترافى على الدراسة الأدبية وتنويع سمات القوة والمكانة الأكاديمية. وعلى ضوء روح الفترة المعادية للسلطة وعدم الإستقرار فيها والدعوات والبرامج المتنوعة للتحرر والتوسع في مجال البحث هذا لم يكن من المدهش أن النقد الأدبى ازدهر بشكل يوحي بحدوث نهضة وإن كان بعض المثقفين اعتبر هذه الفترة فوضوية ومنحطة - نهاية وليس بداية جديدة.

ولم تكن القوى الفاعلة في الدراسات الأدبية خلال حقبة فيتنام تشمل فحسب التقييم الفوضوى والتدميرى فيما يبدو للجهود والإنجازات السابقة ولكن أيضاً الإنفتاح العام على التنوع والتشتت وعدم التحدد وتقبلها. وتعايشت الرغبة الهائلة في التفكيك مع الرغبة في تأكيد كل الجهود البشرية.ومع ذلك فقد ساد التخرب في العديد من الدوائر النقدية على التعددية واستمرت الشكاوى من فقدان التماسك وضياع التقاليد طيلة الستينيات والسبعينيات وهذا ما وصف به ويليام فيليبس، محرر **مجلة بارتيزان** على مدى خمسة عقود، الساحة الأدبية خلال الستينيات والسبعينيات:«لا توجد فكرة مركزية في ثقافتنا ولا تراث رائد ولا إتجاه عام بل فقط موضوعات ورؤى متشعبة تعبر عن فوضى الحياة الحديثة» (٢) ونلمح وراء هذه الشكوى النموذجية اليأس من كثرة الحاضر وضياع الوحدة المفترضة في الماضى.أما الذين لم يشتكوا فكانوا على ما يبدو منشغلين بأعمال الهدم في صروح الماضى.فعلى النقيض من فيليبس أعتبر موريس ديكشتين وهو الجيل الرابع من مثقفى نيويورك ومحرر في **مجلة بارتيزان** أن الفترة عصر نهضة تناظر في الطاقة الخلاقة والأهمية الثقافية ذروة أوج الحداثة خلال العشرينيات.وعلى الرغم من أن ديكشتين وجه بعض الانتقادات للفترة إلا أنه إحتفى **في أبواب عدن:الثقافة الأمريكية في الستينيات** (١٩٧٧) بالقيم وطرق التفكير الرئيسية فيها: بتشككها في التقاليد ونقدها لعادات الإعتقاد القديمة، بروح المشاركة الجديدة وعلم الشعر ذى النحو البنائى، ونبذها للبحث اللامصلحى واللاشخصى (الموضوعى والمتحرر من القيمة)،ونقد الفترة لكل أنواع الشكلية وتسييس الحياة والأدب والبحث النقدى، وانفتاحها على الجماعات المقصاة والإمكانات الثقافية الجديدة. لكن ما أزعج ديكشتين وآخرين أكثر من أى شيء آخر كان عدم إستقرار الفن والثقافة الشعبية والسياسة في ذلك الوقت وطبيعتها المستهلكة للذات.

وقد عكس إزدهار علم التأويل (الهرمينيوطيقا)في الدوائرالنقدية في الفترة بين أواخر السيتينيات وأواسط الثمانينيات بعض المشاغل الرئيسية لحقبة فيتنام ومن بين هذه الإهتمامات المهمة والملحة نجد الرغبة في تجنب الإلتزامات الزائفة بالنقد المنزه عن الغرض وفى تشجيع الممارسات العاملة على المشاركة التفسيرية وفى الاعتراف بدور قوى التاريخ والثقافة في تشكيل الفهم وفى الإطاحة بالتقاليد والعادات الذهنية الخانقة

التى شجعتها الشكلية النقدية.وقد مثل موقف معين فى أعمال مارتين هايدجر نقطة البدء لمشروع علم التأويل الجديد - وهو مشروع دخل مرحلته الثانية من التطور فى أواسط السبعينيات فى مواجهته مع التفكيكية.

"ثورة" هايدجر التأويلية

أكثر الإسهامات الأوربية أهمية فى ميدان علم التأويل الحديث قدمها مارتن هايدجر الذى وضع الأسس فى **الوجود والزمن** (١٩٢٧) لتحول كامل فى هذا المجال الخاص للفلسفة الألمانية. وقد نشط فلاسفة التأويلية الأوروبيون اللاحقون بمن فيهم إيميليو بيتى وهانز جيورج جادامر وبول ريكور وبيتر تسوندى فى أعقاب «الثورة» الهايدجرية. ويشير الآن مؤرخو علم التأويل إلى أعمال ف. د. إى. شلايرماخر وڤيلهلم ديلثى الرائدة فى القرن التاسع عشر بوصف «علم التأويل القديم» وإلى جهود هايدجر وجادامر وتلامذتهم التى تطورت فى القرن العشرين بإسم «علم التأويل الجديد». وقد اتبع عدد من نقاد الأدب والفلاسفة واللاهوتيين الأمريكيين خلال أواخر الستينيات وما بعدها مشروع التأويلية كأداة للعمل فى مجال فهم وتفسير النصوص بأسلوب عصرى.

وما أنجزه هايدجر فى علم التأويل كان أولاً وضع الأونطولوجية الظاهراتية كأساس للفهم.فمشروع الظاهراتية الوصفى يتطلب جهد التفسير فى نهاية الأمر لأن تصوير الوجود يعنى تفسيره . والوجود لا يظهر نفسه ببساطة بل لابد من كشفه. وطور هايدجر ثانياً تفسيراً معقداً للعملية الدائرية فى النشاط التأويلى مضيفاً إلى أفكار شلايرماخر.وإذا لخصنا ما قاله فى **الوجود والزمن** (الأقسام٣٢ - ٣٣) بتبسيط نقول إن النشاط التأويلى يسير فى عملية تتضمن الاتصال الحميم السابق على الفكر بين النص والقارىء يسميها هايدجر «بالفهم» و«التملك القبلى» أما التوضيح التفصيلى لهذا الفهم فيشمل أفعالاً مركبة من«النظرة القبلية» تقوم فيها إهتمامات القارىء أو وجهات نظره بالعثور على العناصر النصية ذات العلاقة أو إنتاجها - وهذا النشاط كله يسميه هايدجر «بالتفسير». وعند نقطة معينة يجرى تصور التفسير عبر عملية من«التصور القبلى» ليصبح أفكاراً موضوعية كمقولات المنطق يسميها. هايدجر «التأكيد». وتقع الدائرية فى مستويات الجهد التأويلى الثلاثة - الفهم والتفسير والتأكيد - لأن إفتراضات مسبقة مختلفة (التملك القبلى والنظر القبلى والتصور القبلى) محتدمة وجوهرية فى هذا النشاط. ومما له مغزى أن تفاعل القارىء والنص هنا (الذات والموضوع) لا يتطلب عزل السياق أوتحييد أو إختزال الإهتمامات الشخصية أو التعاطف بإحترام مع المؤلف.ولهذه الأسباب ولغيرها إختلفت تأويلية هايدجر الظاهراتية عن «التأويلية الموضوعية» القديمة عند شلايرماخر وديلثى وعن التأويلية المفارقة عند هوسيرل.

أما المجال الثالث من الإنجاز الذى حققه هايدجر فى علم التأويل فيقع مع قراءاته المتأخرة والفريدة فى بابها لأشعار تراكل وجورج وهولدرلين ومع ما صاحبها من أفكار عن اللغة.ولكن هذه المشروعات التفسيرية واللغوية كعلم التأويل عامة لم تجد إلا القليل نسبياً من الإشباع فى أمريكا خلال الستينيات بالمقارنة مع الشعبية والتأثير الهائل للوجودية.بل ازدهرت تأويلية هايدجر فى الغالب فى السبعينيات والثمانينيات فى بعض الدوائر الأدبية الأمريكية – وهى فترة استدعت فيها الطبيعة المصنوعة أوالمبنية للمعنى أوالمغزى ومشاركة الناقد فى هذا الإنشاء الدراسة والشرح على أوسع نطاق.

علم التأويل القديم والجديد

وجدت «التأويلية الجديدة» لهايدجر وجادامر أتباعاً مهتمين بين الفلاسفة واللاهوتيين ونقاد الأدب الأمريكيين وبالمقام الأول من أواخر الستينيات إلى أواسط الثمانينيات.ومن أوائل الأعمال الأمريكية الكبيرة فى هذا التراث كتاب ريتشارد بالمر **علم التأويل:نظرية التفسير عند شلايرماخر وديلثى وهايدجر وجادامر**(١٩٦٨) – وهو جهد قام به ناقد أدبى بقصد أن يكون مقدمة إعلان. ووجدت «التأويلية القديمة» لشلايرماخر وديلثى (الموسطة عن طريق إيميليو بيتى) داعية قوياً هو إى. د. هيرش الذى طرح فى كتابه **الصحة فى التفسير** (١٩٦٧) حجة قوية وناصعة لصالح التفسير الفيلولوجى الصارم.

وكتاب بالمر **علم التأويل** مهم لسببين أولهما إنه يقدم أول عرض مطول فى الإنجليزية لعلم التأويل كدرس تاريخى وثانيهما أنه يدعو بإلحاح إلى «التأويلية الجديدة» فى وجه كل من الشكلية المهيمنة للنقد الأمريكى والتفسير الفيلولوجى عند هيرش. لكننا نناقش هذا العمل كإعلان للمبادىء. وعلى الرغم من أن بالمر عنون الجزء الثالث والأخير من كتابه «إعلان تأويلى للتفسير النقدى الأمريكى» إلا أن النص بكامله يبرز كلا من محاسن التأويلية الظاهراتية وأفضليتها على التأويلية الفيلولوجية وأوجه القوة فى التأويلية الجديدة التى تفضل الشكلية الأنجلو – أمريكية المسيطرة.ويقر بالمر بالتزاماته هذه فى «المقدمة» حيث يبدأ هجماته الفلسفية على خصومه المتنوعين.

والعيب فى النقد الجديد ونقد الأسطورة السائدين هو أساسهما المشترك فى «*الواقعية الفيلولوجية*» *التى تفترض الانفصام الجوهرى بين الذات والموضوع* (القارىء والنص) مما يفصل العمل الأدبى عن سياقه التاريخى وعن قارئه كذلك. وهذه «الواقعية» تؤدى إلى وضع مؤسف تنقطع فيه صلة إستجابة القارىء والوسط التاريخى بالتفسير.ويرى بالمر أن هذه الإقصاءات تظهر حقيقة النقد الأنجلو – أمريكى كتوجه تكنولوجى عنيف يحاكى أسلوب العالم اللاشخصى.«لقد نسينا أن العمل الأدبى ليس شيئاً نتلاعب به واقع تماماً تحت تصرفنا.فهو صوت إنسانى من الماضى،صوت لابد

من إعادته للحياة بصورة ما. والحوار وليس التشريح هو الذى يفتح عالم العمل الأدبى. والموضوعية غير ذات الغرض ليست ملائمة لفهم العمل الأدبى...»ولابد أن يجازف المرء بعالمه الشخصى إن أراد أن يدخل عالم الحياة فى الأنشودة أوالقصيدة أوالرواية أوالمسرحية العظيمة»[٣] والعمل الأدبى «كعمل» وليس «كشىء» يدعو للقاء تاريخى يستدعى التجربة الشخصية للوجود فى العالم. ويواجه بامر الواقعية الفلسفية بالظاهراتية التاريخية:فالذات والموضوع متضمنان فى بعضهما البعض والإهتمام وليس الحياد البشرى هو الإتجاه النقدى الصحيح، والحوار وليس التشريح هو جوهر النشاط النقدى الحقيقى،والفهم بمجازفاته الشخصية وليس المعرفة اللاشخصية هو الهدف الحقيقى للنقد.والأدب لكونه أقرب إلى الحدث والإعلان وليس مجرد معلومات يمتلك بعداً تاريخياً أساسياً تهمله العقلانية العلمية.

ويفضل بالمر الصوت المتكلم على الحرف الميت،السمع على القراءة. فاللغة المكتوبة ضعيفة وتغرب الكلمة عن قواها الحية الأولية. ولابد أن «يعوض النقد عن ضعف وعجز الكلمة الكتوبة.» (١٧) والأدب فى أفضله حدث شفهى فى الزمان – وليس مصنوعاً مكانياً بصرياً مستقل«القول الذى يفعله العمل الأدبى هو كشف للوجود...»(٢٤٨) وهو يوجد عالماً. والسمة التى تميز «التأويلية الجديدة» من هايدجر إلى جادامر ومن بالمر إلى سبانوس هى «علم الشعر الشفهى» (وسوف نفحص «تأويلية» ويليام سبانوس فى القسم التالى). وقد ظهر مشروع مماثل فى الستينيات يتضمن التحليل التاريخى المقارن للثقافات الشفهية السابقة على الكتابة والمجتمعات الكتابية اللاحقة فى سلسلة من الكتب لوالترأونج قوبلت بالإستحسان.ففى **حضور الكلمة** (١٩٦٧) مثلاً واجه أونج بين نوعين من الثقافات ملاحظاً أن «التركيبات الأقدم السمعية قدمت العالم على أنه الوجود الحاضر والآنى الفاعل والممتلىء بالأحداث.أما فى التركيبات الجديدة والمألوفة فالعالم هناك ببساطة،كم من الأشياء بلا أحداث. والتحول من عالم يفيض النشاط من داخله إلى عالم من الأشياء خال من المصادر الداخلية يمكن بالطبع اكتشافه فى العديد من التطورات فى التاريخ الفكرى.» [٤] وتربط نظرية الشفاهية عند أونج وبالمر بين الكلام والحوار والقول والسماع والأحدات والوجود والقدم واضعة إياها فى معارضة للبصرية المرتبطة بالطباعة واللاشخصية والكتابة والقراءة والسكون والموضوعية والحداثة.وهكذا مثلت الشعريات الشفاهية الأساس الفلسفى للتأويلية الجديدة إذ جمعت الكثير من عقائدها وموضوعاتها الرئيسية.

ويميز بالمر فى ***علم التأويل*** بين التفسير الصحيح وبين الملاحظة والشرح والتحليل والتأمل والمنهجية. ومما يتضمن بالضرورة فى فعل التفسير العوالم الوجودية والتاريخية واللغوية للعمل والقارىء. أما ملاحظة النص أو شرحه أوتحليله أو تأمله عقلياً فإنه يعنى إبعاد القارىء بدلاً من تمكين «حدث اللغة من الإمساك بالمفسر نفسه

والاستيلاء عليه وتحويله.»(٢٢٦) وبالإضافة إلى ذلك فإن تنظيم نشاط التفسير بقواعد يعنى فرض بناء مسبق على لقاء القارىء بالعمل فكل هذه التحديدات المسبقة تجعل من التفسير اختياراً أو استجواباً مذهبياً وليس إستكشافاً للتجربة. وينتج لنا التوجه لعزل أفق القارىء والتركيز على أفق النص النقد الأثرى. إذ أن إعادة بناء أو ترميم المصنوع - أو السعى لفهم الموضوع الفنى فى إطاره نفسه وإطار زمنه (حتى لو كان ذلك ممكناً)-يقصى ويبعد عالم المفسر وإهتماماته الراهنة.

ويجب على التفسير عند بالمر أن «يتصل بالحاضر أو يموت»(٢٥١) ويفسر هذا السبب الذى دعا بالمر أن يدخل فى علم التأويل عنده ممارسة رودلف بولتمان «لنزع الأسطورية» وهى عملية تفسيرية تستضفى المعنى الممكن للإنسان الحديث من النصوص القديمة والغريبة عنه.ويفسر هذا أيضاً دعوة بالمر لمفهوم خاص عن «المغزى». «إن المغزى هو علاقة بمشاريع ونوايا السامع نفسه...»(٢٤) «ومغزى» العمل نتاج للعلاقة بينه وبين القارىء.فإن لم توجد العلاقة فلا مغزى. وأخيراً يفسر هذا سبب رفض بالمر بدء التفسير بالنظر فى الشكل إذ أن فصل الشكل عن الموضوع عمل تأملى ذاتى لا أساس له فى تجربة اللقاء مع العمل.

وبما أن العالم وعالم القارىء تاريخيان فالتفسير نشاط تاريخى بالضرورة. ولا يقف أى عمل خارج التاريخ ولا يوجد أى مفسر بمعزل عن الزمن.والقارىء يرث أساليبه فى التصور الذهنى والسماع والفهم من الماضى.والفهم اللاتاريخى مستحيل (وقد إختلف هوسيرل وهايدجر حول حتمية تاريخية الوعى والفهم والعالم). أما المفهوم الدارج حول «موضوعية» النقد القائم على فكرة عدم التموضع فى الزمن فهو وهم خطير كما يرى بالمر عند النقد الأنجلو -أمريكى.

ويسكت بالمر عموماً عن القضايا المستديمة حول قصد المؤلف والقيمة الأدبية فالتأويلية الجديدة لا تشغل نفسها بالنقد الذى يصدر الأحكام ولا تهتم بالبحث البيوغرافى.والمؤلف يذوب فى عالم العمل.وهذه نقطة تتفق عليها التأويلية الجديدة مع النقاد الجدد بينما اختلفا على كل شىء آخر.

والتأويلية الظاهراتية على نقيض النقد الجديد تعترف بالتاريخ وتحتفى بالقارىء (ومع ذلك كان نقد استجابة القارىء منذ أواخر الستينيات وعلى مر السبعينيات أكثر منهجية إلى حد بعيد فى تعامله مع القارىء كما سنرى فى الفصل القادم). والتاريخ الذى يتناوله علم التأويل ليس بكل التأكيد التاريخ الاجتماعى الاقتصادى كما هى الحال فى النقد الماركسى وإنما هو لغوى و«معرفى»: فمشاكل التاريخ تنطوى على إختلافات فى اللغة ورؤى العالم فى المقام الأول ومقدرة الأعمال الأدبية على تحويل عالم القارىء تجعل القراءة مغامرة شخصية مجازفة وتضفى قوى خاصة على الأدب.

ولابد أن يكون الأدب منطوقاً ومسموعاً لتصل هذه القوة إلى مداها الأكبر. ويؤدى الانتقال المهم من علم الشعر النصى إلى الشفاهى إلى إلغاء التركيز على الملامح الشكلية للأدب وتنشيط إمكاناته التأثيرية. وكلا هاتين النتيجتين تنسف النقد الشكلى. وإذا كان النقد الجديد ونقد الأسطورة قد إستنفدا طاقاتهما الخلاقة المبكرة فى الوقت الذى هاجمهما فيه بالمر فإن كلتا المدرستين كانتا تمران حينذاك بعمليات محسنة من التأسس والتخندق.وهكذا تخذت التأويلية الأمريكية مثل الظاهراتية والوجودية الانتقاد القوى لكل أنوا ع الشكلية كقسم من مهمتها الأولى.ومن هنا يشعر المرء بشعور حاد من كل أصناف النقد الفلسفى هذه خلال السيتينيات بأن الخلافات التى لا رأب لصدعها والإنقسامات الدائمة تشرذم مجال الدراسات الأدبية (وهو فى الواقع حقل للقوى العديدة المتصارعة منذ الحرب العالمية الأولى على الأقل).ومن بين الخلافات والتشعبات العديدة بين وداخل شتى المدارس خلال حقبة فيتنام كان أعمقها إنقسام النقاد الأمريكين الفلسفيين والشكليين الذى حدد مضمون الصرا ع النقدى لعدة عقود تلت.

وكانت توجد خلافات عميقة داخل صفوف علم التأويل.إذ لا يكاد يوجه تشابه بين «التأويلية القديمة» عند أى. د. هيرش ومشروع بالمر «لتأويلية جديدة» فى أمريكا. ومن الواضح أنه لم يمكن التوفيق بين الفيلولوجيا والظاهراتية واتسعت الشقة بين نمطى التأويلية هذين على طيلة السبعينيات مع ظهور مقالات أخرى لهيرش جمعها فى **أهداف التفسير** (١٩٧٦) ومع ظهور ظاهراتيين «تأويليين جدد» مثل ويليام سبانوس وروبرت ماجليولا ممن واصلوا خط بالمر.

سعى التراث الفيلولوجى فى ألمانيا المرتبط برموز من القرن التاسع عشر مثل شلايرماخر وهمبولت وبويخ وديلثى إلى إيجاد منهج صحيح فى عمل أشكال التفسير النصى للوصول إلى المعرفة الموضوعية عبر التعرف الحقيقى على معنى المؤلف.وقد عاش هذا التراث وإن بشكل مخفف فى أمريكا فى الأعمال المعروفة للمهاجرين الألمانيين إيريك أويرباخ وليوسبيتزر وهما دارسان للغات والآداب الرومانسية ظلا يمارسان الفيلولوجيا التاريخية والأسلوبية حتى الخمسينيات. وكانت مشروعات التأويلية فى أوائل القرن العشرين عند هايدجر وبولتمان والتى وصلت إلى أوجها فى عمل جادامر الضخم **الحقيقة والمنهج** (١٩٦٠) تشكل هجمات هائلة على التراث الفيلولوجى.

بدأ أى. د. هيرش مستعيناً بالتأويلية الفيلولوجية الحديثة،التى تطورت من أواسط الخمسينيات إلى أواسط الستينيات على يد عالم القانون الإيطالى إيميليو بيتى،فى بناء علم تأويل عام للنقد الأمريكى على منوال شلايرماخر وديلثى وبيتى وعلماء الفيلولوجيا فى القرن التاسع عشر. وكانت استراتيجية هيرش الأساسية هى الهجوم على تقاليد

النقد السائد وافتراضاته المسبقة وطرح تأويلية فيلولوجية لتكون الحل القوى للمشاكل الراهنة.ووضع أسلوب العمل هذا هيرش مباشرة فى قلب الجدل الذى إستمر ولاسيما فى دوائر علم التأويل الأمريكي لما يزيد عن العقدين.وقد اتسم هيرش بالحجاج وقوة الذهن والصلابة التى لا تلين وقام للتأويلية وإن على نطاق أصغر بما قام به بروكس للنقد الجديد:إذ حدد القضايا الأساسية وروج للعقائد المركزية.وأعيد طبع **الصحة فى التفسير** ما يفوق العشر مرات خلال خمسة عشر عاماً من ظهوره.

وُضِعت أركان مشروع هيرش للمرة الأولى فى مقالة طويلة هى«التفسير الموضوعى» نشرت عام ١٩٦٠فى مجلة إتحاد اللغة الحديثة ثم ضمت إلى **الصحة فى التفسير**. سعى هيرش لجعل الدراسات الأدبية «مشروعاً جماعياً وعلمياً يتقدم باطراد» كما أراد أن يتجنب الأخطاء المدمرة «للذاتية» و«النسبية» واقترح لتحقيق ذلك إنشاء مجموعة من المبادىء المتسقة حاسمة الإقناع القادرة على توليد التفسيرات الصحيحة والتحكيم فى الخلافات.(٥) وأدان هيرش فى التزامه بحماية التحدد الثابت للمعنى أساليب الفردية و«الأناوحدية»النقدية التى تنسف إمكانية المعرفة الإنسانية وآسس قيام علم موحد.

وأهم المفاهيم الرئيسية فى علم التأويل الفيلولوجى عند هيرش هو مفهوم «المعنى» و«المغزى» الذى إستمده من بويخ وفريج وهوسيرل. «والمعنى» عند هيرش (أو«زين»بالألمانية) يدل على معنى المؤلف – وهو كيان لا يتغير وواحد ويمكن إعادة إنتاجه.والمعنى محدد وقابل للتحديد.ويمكن فى حالة النص الغامض تحديد أوجه الغموض المحددة بل إن ذلك أمر ضرورى: إذ يمكن أن يحدد التفسير المعنى الغامض. وإنتقد هيرش مفهوم المعنى«المتمركز على النص» عند الشكليين وفكرة المعنى عند نقاد الأسطورة القائمة على الأنواع العليا واللاشخصية.ومما له مغزىً أنه ميز بين «الموقف العام» و«الإتجاه الخاص» عند المؤلف – بين ما قاله المؤلف فعلاً وبصورة يمكن التحقق منها وما قد يكون قصد.بالإحتمال أوفى اللاوعى.ووجد هيرش فى إستبعاده «للإتجاهات الخاصة» غير النصية عند الكتاب أنه يقترب من النقاد الجدد فى رأيهم حول «مقولة القصدية الزائفة» وحماقة «المعنى البيوغرافى».وقد تمكن بفضل التمييز بين النظريتين العامة والخاصة للكاتب من تناول النصوص مجهولة المؤلف لأن الذى يتصدى لتفسير أمثال هذه النصوص يفترض ببساطة وجود مؤلف «عام» معين يمكن التحقق منه.

أما المغزى(أو«بيدويتونج»بالألمانية) فيتضمن عند هيرش بناء اهتمامات وروابط وسياقات مكملة داخل معنى المؤلف المحدد وهى مثلاً إهتمامات الناقد الجارية أو معايير قيمية معينة أو قضايا معاصرة ذات صلة. و«المغزى» يتجاوز «المعنى»فى إطاره ومن أجل ذاته. فقد يكون بمعنى النص على مر الزمن مغزى مختلف.لكن هذا التحور

يعتمد على وجود معنى ثابت.ويتطلب ربط المعنى بالمجالات الأكبر فصله عن المغزى. ومغزى النص غير محدود من الناحية النظرية لأن عدد السياقات والروابط والإهتمامات التى تنشأ على مر الوقت كبير إلى مالا نهاية. ويقر هيرش بأهمية وقيمة المغزى: فالنصوص يجب أن تتحدث لنا. ولكن لابد أولاً أن يكون لها معنى محدد لكى يحدث هذا.

ويميز هيرش بناءاً على الفارق الأساسى بين المعنى والمغزى بين «التفسير» و«النقد» (وهو فى هذا يتبع بويخ) وهدف «التفسير» هو المعنى أما غرض «النقد» فهو المغزى. والنقد فى منطق هيرش علم ثانوى بالنسبة للتفسير.فهو يهتم فى مشروعه بالتفسير وليس بالنقد. ويريد أن يقيم كل الدراسات الإنسانية على التأويلية علم التفسير. ويعنى هذا أن قضايا الحقائق والتفسير تتقدم على قضايا القيمة والصلة بالموضوع. ولهذا تؤجل أنماط النقد الإستقبالى والحكمى إن لم تستبعد بجرة قلم. ويضم النقد البيوغرافى والتاريخى أحياناً للمساعدة فى المشروع الأساسى للتفسير النصى. وتشكل نظرية هيرش لتفسير النصوص بأرضيتها التى تحترم التاريخ والبيوغرافيا كما تحترم الأعمال الكاملة بجانب العمل المفرد للكاتب نوعاً من «الشكلية» الخاصة تختلف بصور مهمة عن النقد الجديد ونقد شيكاغو. ومع ذلك فهو يهدى **الصحة فى التفسير** إلى و.ك.ويمسات ور. س. كرين مما يشير إلى إقترابه من التراث الشكلى الأمريكى.

ويهدف كتاب **الصحة فى التفسير** كمشروع نظرى فى علم التأويل العام إلى وضع مبادىء معيارية للتفسير الصحيح. ولهذا يعارض هيرش النزعات «التاريخية» و«النفسية»و«الإستقلالية» -التى تنكر كلها إمكانية الصحة المعيارية. والذى يقلقه فى تلك الإتجاهات المتشككة عدم النظامية التفسيرية والدراسية والإستغراق فى الذات والفوضى التى تحض عليها. «إن المضامين الأوسع لهذا التشكك التأويلى غالباً ما يغفلها دعاته. لكن ما يتعرض للخطر فى نهاية الأمر هو حق أى درس إنسانى فى إدعاء المعرفة الحقيقية.وبما أن كل العلوم الإنسانية تقوم،كما لاحظ ديلثى على تفسير النصوص فإن التفسير الصحيح أمرحيوى لصحة كل الإستنتاجات اللاحقة فى تلك الدراسات.»(ح) ويتبنى عمل هيرش فى إتخاذه الدور المزدوج لضمير تلك العلوم ومشرعها نغمة موسوية وموقفاً أخلاقياً صارماً. ويبدو أن ثقة هيرش فى الذات وإنعدام صبره تضايق الجميع تقريباً. وقد كان النقد الثانوى المباشر على كتاب **الصحة** هائل الحجم ومازال يتنامى. وأعلن هيرش فى الصفحات الأولى للمقالات التسعة التى جمعها فى **أهداف التفسير** أن «هذه المقالات لا تمثل بأى شكل حسبما أرى مراجعات جوهرية لحجتى السابقة». (٦) وهو بهذا يقدم نفسه على أنه لم يتضرر من خصومه العديدين صلبى العداوة. وأعقب ذلك المزيد من النقد الثانوى. ويوضح

هيرش في **أهداف التفسير** مشروعه ويفصله ويَمد نطاقه بينما يهاجم أنواع الإتجاهات التشككية الجديدة ولاسيما «الإلحاد المعرفي» للتفكيكية. وقد عمل على مدى الربع قرن أو يزيد على إعادة وضع مجال الدراسات الإنسانية فوق أرضية ثابتة من التأويلية الفيلولوجية.

ويميز هيرش بين مرحلتين في فعل التفسير: الأولى مرحلة حدسية في التخمين والثانية مرحلة عقلية هي التفسير ذاته «على القاريء لكي يفهم قصيدة لكيتس أن يعيد التمثيل في خياله للشكوك والغموض والأسرار التي تملأ إحساس كيتس بالحياة. ويمكنه بعد ذلك أن يخضع بناء الخيال هذا لنظام صارم...» (الصحة، ك) ومن المثير للإهتمام أن مرحلة هيرش الأولى تصور شيئاً أشبه بأساليب النقد الظاهراتي عند مدرسة جنيف وهايدجر. وفي معارضة إعادة التمثيل هذه للنص السابقة على التأمل والشخصية والعاطفية نجد إعادة البناء التأويلية واللاشخصية والعقلية. أما النظام الصارم المطلوب من إعادة البناء الفيلولوجية هذه فيتوقف على الإستجابة التوحدية وقد أخضعت بأثر رجعي لإختبارات التحقق ومعايير الإحتمالية.وفي نهاية المطاف فإن معنى المؤلف المقصود وليس استجابة القاريء للنص هو الموضوع الصحيح للتفسير. وللتاريخ في هذا النظام دور حاسم لكنه التاريخ الذي يخلق مكاناً للكاتب والنص وليس التاريخ الذي يحدد فهم القاريء أو التاريخ المتضافر الذي يشكل عمل التأليف والإستقبال النقدي. ويظهر هيرش وسط كل هذه التقسيمات ميلاً «للواقعية الفيلولوجية»،رغم اقتباساته من هوسيرل: التخمين / التفسير،إعادة التمثيل/إعادةالبناء الشخصي/اللاشخصي، القاريء/المؤلف،القيمة/الواقعة، الذاتية/الموضوعية – وكلها تحويرات لثنائية المغزى/المعنى.

وفي عام ١٩٨٤نشر هيرش «إعادة تفسير المعنى والمغزى» وهي مقالة تهدف لتوسيع وتقوية نظريته الأصلية دون نسف أسس مشروع التأويلية الفيلولوجية.ويدخل هيرش جزئياً مفهوم جادامر التخميني والتاريخي عن «التطبيق» في نظريته التفسيرية حول إعادة البناء ليتمكن بذلك من إضافة بعد لمعنى المؤلف وهو إمكانية أن يكون قصد المؤلف التاريخي متوجهاً للمستقبل في أصله كما في سونانة شكسبير رقم ٥٥ الموجهة للخلف. وعلى أي حال فبما أن اللغة «رؤيوية» في طبعها (موجهة للمستقبل) فمن الممكن للمعنى في حد ذاته أن يكون أكثر من مجرد شيء تاريخي أو ينتمي للماضي بشكل دائم.وما تعنيه هذه التمييزات الجديدة لعلم التأويل عند هيرش هو أن «المفسرين يمكن أن يعدلوا المفاهيم القديمة لتتسق مع العقائد الجديدة طالما أن التعديل يجري في روح –قصد–الكلام التاريخي وليس بعيداً كثيراً في طابعه.» (٧) وبمعنى آخر فقد سمح هيرش لقوة الإتصال بالموضوع أن تنزلق قليلاً من مجال المغزى إلى مجال المعنى–تحت سيطرة قيود صارمة بالطبع تتطلب إختبارات للإحتمالية والتحقق وقصد المؤلف «العلني».

وعلى الرغم من أن هيرش هنا يتنازل قليلاً للتأويلية الجديدة إلا أنه يريد قبل كل شيء أن يتمسك بنظريته الأصلية عن التاريخ - وهي تمثل نقطةخلاف رئيسية بين التأويلية القديمة والجديدة. فالمدرسة الأخيرة تعتقد بأن المعاني لابد أن تتغير مع مرور الزمن حيث أن التاريخ يتغير ويتغير معه الفهم الإنساني. أما المدرسة الأولى فترى أن الحدث التاريخي يحدد بشكل قاطع وللأبد الملامح الدائمةلمعناه، وبعبارة أخرى فإن المعاني ثابتة على مر الزمن. والتعديل الجديد الذي أدخله هيرش هو أن الحدث التاريخي «يمكن أن يحدد للأبد الملامح الدائمة وغير المتغيرة للمعنى». (٢١٦) ويسمح هيرش بإنتقاله من «يحدد» إلى «يمكن» بإمكانية التغير في المعنى التاريخي مع الخضوع لإختبارات التحقق. ومع ذلك فقد استمر يعارض «لابد» التي تقول بهاالتأويلية الحديثة في إصرارها على أن المعاني تتغير بالضرورة على مر الزمن.

وكان هيرش في عام ١٩٦٤ على وشك إكمال **الصحة في التفسير** وهو في جوهره تفصيل على نطاق كبير لمقالته عام١٩٦٠ «التفسير الموضوعي». وكان بالمر عام١٩٦٤ يعمل في كتابه **علم التأويل** في جامعة هايدلبرج ومعهد علم التأويل التابع لجامعة زيوريخ. وكان هيرش على إتصال ببيتي بينما درس بالمر مع جادامر وتحادث مع هايدجر. وكانت الصلات مع تراث علم التأويل الأوروبي قوية من الناحيتين الشخصية والفلسفية في ١٩٦٤ -السنة التي نشرت فيها سوزان سونتاج «ضد التفسير». وفي ١٩٦٤ عارضت سونتاج الأسلوب النقدي العام للتأويلية القديمة والجديدة معاً. وما دعت إليه كان شيئاً أشبه بالتخمين الخلاق الحدسي والشفاف كما مارسه نقاد جنيف. وإزدهر هذا النوع المرن من النقد خلال أوائل الستينيات في أعمال ج.هيليس ميللر ثم تجمد في تعديلات بول برودكورب له وتصلب في إنجازات چيفري هارتمان. وبحلول أوائل السبعينيات لم يكن نوع النقد الذي دعت إلية سوزان سونتاج يوجد في أي مكان وكان نقاد الظاهراتية قد تحولوا إلى مصاعب التفكيكية بينما إكتسب نقاد التأويلية عدداً متواضعاً وإن متنام من الإتباع لمشروعاتهم المعقدة. ولم يكن المرء ليجد إلا في الوجودية نقداً حدسياً شفافاً من نوع ما لكنه مع ذلك مؤسس بقوة في الموضوعات الثقافية التي مهما خفف الأسلوب الإبداعي منها أثقلته بشكل متزايد بتعقيدات اليأس والعدمية. وعندما تحول إيهاب حسن إلى النقد الثقافي اليوتوبي فإنه خفف من أسلوبه لكنه زاد من تعقد نمط رؤيته الوجودية. وحدثت نفس الزيادة في نطاق وكثافة التحليل عندما تحركت سونتاج نفسها من الظاهراتية إلى الوجودية - من «ضد التفسير» إلى «جماليات الصمت»(١٩٦٧)- وعندما تحول ويليام سبانوس من الوجودية المسيحية إلى التأويلية التدميرية.وهكذا تزايدت صرامة وتأملية النقد الأدبي الفلسفي الأمريكي مع مرور الزمن وأصبح قبل كل شيء آخر أقل إيمانية وأكثر تشككاً. وهذا تطور مهم وملمح بارز في حقبة فيتنام. ومع حلول أوائل السبعينيات كان هيرش قد برز

كشخصية رئيسية وكان هايدجر فى طريقه ليصبح معروفاً عند كل النقاد إلا أكثرهم غفلة. لقد حقق علم التأويل ذاته فى السبعينيات والثمانينيات.

التأويلية التدميرية

حاول الكثير من الفلاسفة والنقاد والشعراء المحدثين مواجهة أو الغاء أعباء التاريخ والتراث المتزايد ضغطها وكلاهما يولد إحساساً يفضى إلى العجز بأن الوعى واللغة والفهم فى الحاضر متأخر ومشوه. وقد أظهرت الرغبة الشائعة (أو الدافع) فى لوحة بيضاء إدراكية ولغوية وثقافية نفسها فى مجموعة متنوعة من المشاريع الجذرية: فهى تبحث عن الملجأ فى الصمت،وهى تحتفى بتحرير الوعى فى نشوة نفسية من محددات الإدراك، وهى تشجع على التخلى عن الكلمة المكتوبة وإحياء علم الشعر الشفاهى، وهى تدافع عن تطهير اللغة بتغريب الخطاب العادى، وهى تحاول العودة إلى الأشياء ذاتها، وهى تحلم بالإدراك الخالص، وتحاجج ضد التفسير،وتوصى بالتدمير الخلاق للتاريخ والتراث. ومن تلك المشاريع فى دنيا الفلسفة الحديثة خطة مارتين هايدجر فى «تدمير تاريخ الأونطولوجية» التى أوضح ملامحها فى مقدمة **الوجود والزمن** (القسم ٦). ويدعو هايدجر هنا إلى«التدمير»[تفكيك البناء] وليس إلى «النسف»: فمشروعه يتضمن فى النهاية المحافظة الخلاقة العنيفة على التاريخ.

وتدمير تاريخ الأونطولوجية عند هايدجر يفتح مرة أخرى «مسألة الوجود» الجوهرية ويسمح للوجود أن يصل إلى بعده الأولى الصحيح وخاصته وحيويته، والتاريخ والتراث يخفيان الحقيقة:

إذا كان لمسألة الوجود أن يبين تاريخها فلابد إذن من تخفيف قبضة هذا التراث المتصلب ولابد من حل الإخفاءات التى أوجدها. ونحن نفهم هذه المهمة على أنها مهمة نأخذ فيها مسألة **الوجود كدليل** لنا وبهذا **ندمر** المضمون التقليدى للأونطولوجيا القديمة حتى نصل إلى تلك التجارب الأولية التى حققنا فيها أول طرق لنا لتحديد طبيعة الوجود... (٨)

لكن هذا التدمير هو أبعد ما يكون عن المعنى السلبى الذى ينبذ التراث الأونطولوجى.بل علينا بالعكس أن نخرج الإمكانات الإيجابية *لهذا التراث*... وهذا التدمير فى جانبه السلبى لا يربط نفسه بالماضى ولكن نقده يوجه إلى «اليوم»...(٤٤).

إن التراث وبينما ينقل المزيد والمزيد من المعرفة يخفى الحقيقة. والتراث وهو مستودع «الحقائق» البديهية والمفرغة من المادة يعيق فى دوره كمرجع وسيد الوصول إلى المصادر الحقيقية والتجارب الأولية التى تنشأ فيها الحقيقة.وحيث أن الينابيع مخفية بشدة ومنسية فلابد أن يبدو فعل العودة لأول وهلة غير ضرورى وغير مفهوم.

ولكن ما أن تبدو العودة أمراً ضرورياً فإن عمل التدمير يبدأ بجدية لاستعادة تلك العناصر فى التراث التى تظل نافعة للحاضر. ومن هنا يبرز مشروع التدمير كنشاط سلبى و إيجابى معاً. فهو من الناحية السلبية يضرب بعزم فى بحث يقطع التراث عن المواد الحقيقية التى يصلح إستخدامها للمشاريع المعاصرة،وهو يحرق وينفث بعيداً فى ريح سوداء من النقد نافد الصبر بالكثير مما كان يعد تقليدياً فى المقدسات، وهو يترك كميات كبيرة من الكنوز وقد أسقط الثقة فيها،وهويلفظ الجهود الأثرية للحفاظ على التراث وتبجيله بتقوى وينبذ الأثريات المتحفية. أما من الناحية الإيجابية فإن التدمير يجدد التراث بالحفاظ على مواد منتقاة ذات قيمة، وهو يعيد إحياء التفكير المعاصر بالعناية المهتمة والصادقة والناقدة كذلك بالماضى، وهو يجل التاريخ بتكرار نفس العمليات المؤسسة للتراث.ويفترض مشروع التدمير أن التراث له وجهان. فمن جانب يخفى التراث الحقيقة بالمحافظة فقط على «الحقائق» الميتة (والتى تبدو بخفاء بديهية لنا) مما يغلق بالنسيان كل الأصول الأولية والحقيقية.لكن التراث من الجانب الآخر يقدم لنا طريق العودة إلى اللحظات المنشأة والإفتتاحية للوجود والحقيقة. وأيا كانت الكيفية التى ننظر بها إلى التاريخ فلن يستطيع الإنسان الهروب منه. فطريقة وجود الإنسان فى العالم تبقيه داخل الزمن وداخل تراثه.

وبينما اتبع ريتشارد بالمر تأويلية هايدجر وتلامذته «الجديدة» من خلال أعمال هانز جيورج جادامر أساساً أخذ ويليام سبانوس مشروعه «التأويلى الجديد» مباشرة من هايدجر،بل والأكثر من هذا كان هايدجر المبكر صاحب **الوجود والزمن** وصاحب فكرة **التدمير** هو الذى وجه تأويلية سبانوس الظاهراتية.وبعد سنوات قليلة شارك سبانوس فى إنشاء الدورية **المهمة الحدود ٢:مجلة الأدب ما بعد الحداثى** عام ١٩٧٢،وقد تحول من الوجودية المسيحية إلى «التأويلية التدميرية». ونشر على مدى العقد التالى سلسلة من المقالات الطويلة المخصصة لتطوير نظرية علم التأويل التدميرى وتطبيقها على كبار المؤلفين الحداثيين وما بعد الحداثيين. ويمد هذا المشروع الصعب والكثيف نطاق علم التأويل الجديد ويضعه فى دور المنافس الواعى بذاته وللتفكيكية التى كانت كسبت عدداً متزايداً من الأتباع فى أوائل السبعينيات وما بعدها. ودخل علم التأويل فى أمريكا بمواجهته مع التفكيكية مرحلة ثانية من التطور أكثر تعقيداً.

ويتبع سبانوس هايدجر فى إعتبار «التراث الأونطو -لاهوتى» السائد من عهد أفلاطون إلى هوسيرل ومن المأساة اليونانية إلى أوجه الحداثة أمراً سيئاً فى إخفائه ونسيانه للوجود والزمن،ويكرس جهداً كبيراً «لتدمير» هذا التراث ولاسيما فى سوء تناوله المنتظم للزمنية.ويرى سبانوس أن التراث قد حول بطريقتين متوازيتين من زمنية الوجود - فى - العالم إلى «صورة للعالم» كلية مريبة:

(١) فضاء إقليدى مسطح جامد ومتناسق – لنظام من الدوال الإحالية كلى وبلا عمق وجودى(خريطة) – فى حالة إذا كان الوعى القائم بفرض التشيؤ وضعياً أو واقعياً. أو (٢) صورة تحد ذاتها مغلقة وشاملة (إيقونة أو أسطورية) لوكان الوعى القائم بفرض التشيؤ مثالياً أو رمزياً.وفى كلتا الحالتين يسمح هذا التحول للوجود البشرى (الدازاين بالألمانية) أن يرى الوجود من البداية،كله مرة واحدة. وهو فى هذه الحالة يبعد الوجود البشرى، ويفصل عنايته ويجعله مراقباً موضوعياً لا مصلحى ولا معتنى للصورة المألوفة أو المستقلة فى النهاية التى إلغيت فيها الزمنية – خطرها وإمكاناتها. (٩)

إن نسقى «الخريطة» و«الأيقونة» للوجود واللذين ينشآن على التوالى من رؤية العلم الوضعية – العلمية والمثالية – الرمزية يضعان الوعى الإنسانى فوق ضجيج الحياة ويمكنان الإنسان من قسط من الموضوعية والمسافة عن الأشياء كما هى. ويتمكن الإنسان كمراقب من النظر إلى كل الحياة وإستيعاب نظامها وأن يفهم أصولها ونهاياتها (غاياتها). ويتخذ الإنسان الأونطو – لاهوتى فى بنائه لرؤية العالم والوجود موقفاً من اللامصلحية واللاشخصية وهو يميز من خلال الملاحظة بين الدائم والمتغير، وهو يحبس إهتمامه وعنايته. ويتمكن هذا الإنسان من أن يضع أمامه أو يستحضر بالحضور والتأكيد الموضوعات لتحليلها ومعالجتها وحسابها، وهو يمارس الإرادة والقوة على العالم.وفى كل هذا يعبر الإنسان المتافيزيقى عن رؤية مكانية (مساحية) إلى حد عميق للوجود.

وقد رمى سبانوس إلى «تدمير» النموذج أو رؤية العالم المساحية التقليدية لصالح المنهجيات الزمنية.ولكن ما الذى يجلبه هذا .التدمير؟ «إننى لا أعنى بالتدمير بالطبع (الإبادة) بل أعنى مشروعاً تأويلياً يتأسس على فهم للحقيقة... كظهور–أوإخراج إلى المكشوف من الخفاء أو النسيان [**الوجود والزمن**، ٥٧]- يتخذ شكل التدمير – أو فك مجموع الشكل المكانى المساحى – مثلما يقوم به هايدجر في حواره مع ... الفلسفة المنتظمة لما أسماه بالتراث الغربى الأونطو- لاهوتي (١٠) ويفهم سبانوس على غرار هايدجر التدمير على أنه جهد تفسيرى يتوجه إلى فلسفة التراث المنتظمة ويقلبها ولا سيما فى نسقها المساحى لكى يكشف عن الإمكانات المخفية والمنسية عبر فك الأبنية بعناية فى التشكيلات الميتافيزيقية للحقيقة المهيمنة الآن.

والبحث التدميرى فى فتحه للنص وتقدمه فى الزمن يطمس بروز وجهة النظر المساحية ويفصح عن الرؤى غير المحددة والغامضة للوجود التى تكمن مخفية فى التراث. وهو يكتشف الوجود بإعتباره مستمراً فى العملية الزمنية الفعلية ذاتها ويبين أن التفسير تجربة لا تتوقف من إخفاء وإظهار حقيقة الوجود. والمفسر التدميرى كوجود تاريخى فى العالم يتقدم بالإهتمام والعناية ليتحرك مستقلاً وإن حميمياً إلى

وجود النص لكى يعيد لنفسه ولزمنه تمثيل حقيقة الوجود فى نشاط من الإستعادة أو التكرار. والتفسير **كتكرار** يكرر ويمسك بالوجود التاريخى الأولى ويحوله إلى بداية جديدة. والبداية هنا لا تختزل فى الماضى (أو فى شكل من أشكال **الاسترجاع** المنزوعة منه الزمنية) بل تبدأ ثانية بكل أخطار وتهديدات البداية الحقيقية. وعملية التفسير التدميرى هذه «تجعل من الزمن العنصر الذى يعيش فيه الإنسان وتجعل من الإستكشاف الدائب لانفتاح الزمن نشاطه (الذى ينقذه)» (١١) وهكذا يقذف بالإنسان إلى الوجود التفسيرى اللانهائى. فلا ثمة إكتمال.

ومن الكاشف إن سبانوس اتجه بعد الشكلية إلى مواجهة نقد الأسطورة ونقد جنيف والبنيوية وغيرها من أشكال التفكير«الميتافيزيقى». ويفترض أن كل أشكال النقد هذه تبدأ البحث بإدراك مسبق التحديد«للصورة الكاملة» أو بالتزام إفتتاحى «بالشكل الكلى»، وهكذا تكون النهاية واضحة قبل أن تبدأ القراءة. وهذه التوقعات المؤكدة من نوع أو آخر تفسر الوسط الزمنى للأدب داخل صورة شاملة لشىء غير متحرك - دائرة مغلقة، حضور نزعت منه الزمنية.ولم تدرك هذه الأنظمة التفسيرية «الميتافيزيقية أن المعنى مثل الشكل مفتوح بلا نهاية؟ وهذه المناهج المساحية فى مطالبها وتوقعاتها بالكلية وفى رغبتها فرض السيطرة على النصوص وفى قلقها المكبوت إزاء عدم التأكد المستمر حولت عدم النظام إلى **نظام** والفوارق إلى **توحدات** والكلمات إلى **الكلمة** .وأنوا ع النقد التقليدية فى عدم قدرتها لترك النصوص توجد فى إنفتاح تغلق ظهورات الحقيقة المنكشفة فى توال.وكل النقد الميتافيزيقى فى فرضه للمكانية على العمليات الزمنية للوجود يمارس استراتيجية خبيثة على وجه الخصوص:«**هى وفق كلامهم إستراتيجية تخضع للدَوَرْ الذى يغلق الفهم الظاهراتى/الوجودى للكينونة الزمنية للوجود وبالمثل للكينونة الزمنية -تتابع الكلمات -النص الأدبى**»(١٢)

والجوهرى فى مشروع سبانوس هو فتحه للنص على النشاطات والإكتشافات الفردية الخلاقة -الوجود- عند القارىء. وهو بالفعل يسحب سلطة كل من الناقد والكاتب على المنظور المساحى للنص.ولم يعد من الممكن أن يحوم الناقد أو الشاعر فوق النص ليتأملاه فى علو ربانى وفهم كامل.ولابد للقصيدة كى تبعث فيها الحياة أن تتفتح فى عناية حريصة وحميمية فى حوار مستمر بين القارىء والنص. و«شكل» القصيدة هو بناء متأخر تذكرى، فهو لم يكن يوجد قبل ذلك.والقراء لا يخبرون الشكل لأن تدفق الكلمات، وهو الوجود الزمنى للنص،يطلب من القارىء الإنهماك النشط والاستكشاف المهتم. ومن هنا فالنص حدث -حدث يقع داخل أفق القارىء الزمنى،حدث يُخْبر بالضرورة كتفسير، حدث يكتشف زمنية الوجود فى الحاضر ومن أجله .("ك. د."٤٤٥) والقصيدة كفعل وحدث تنتج **الشكل** من خلال العملية وتنتج **المعنى** من خلال التفسير وتنتج **الوجود** من خلال الكينونة. وهذه ليست كيانات توضع داخل

النصوص أو تكون قابلة للإستخراج منها. بل هي أبنية تنشأ بعد التدبر. والعمل الأدبي يؤخر الإكتمال أو الإغلاق بإدخاله القارىء في عملية تحقيق مفتوحة النهاية وهو يتطلب مزاجاً استفهامياً مستمراً وموقفاً متطلعاً للمستقبل ويرفض التفسير الذي يفرض الكلية. والنص يطلق نشاطاً من المشاركة والمراجعة المستمرة. وعندما يوقف هذا النشاط يحدث الاختزال والتشيؤ في هيئة الإسترجاع الخبيث.

ومما له مغزى أن سبانوس يحدد مكانة متوازية ومتساوية في الأولية لكل من الوجود والفهم والخطاب (وهو في هذا يتبع تعاليم هايدجر في الوجود والزمن) والخطاب مثل الوجود والتفكير يبرز أولياً في (أو في هيئة) لحظة الوجود المؤسسة (هـ. ك، ١٣٨) ومع ذلك فالكلمات كثيراً جداً ما تبدو لنا كصور أي أنها تصبح صوراً جامدة نلاحظها ونتأملها لا لنسمعها. وهذا الفرض للمساحية يتطلب التدمير. ويرى سبانوس «أن الهيكل الوجودي الأساسي للحياة البشرية هو اللغة ككلام إنساني». (هـ .ك ، ١٣٨) [١٣] وهو في اعتناقه لهذه النظرة للغة ككلام أولي يعمل داخل تراث «التأويلية الجديدة» وضد اتجاه الكثير من النقد والنظرية الأدبية المعاصرة.

وفي نهاية الأمر يتجاوز نطاق مشروع سبانوس وضع علم تأويل جديد لقراءة النصوص الأدبية. فما يتصوره هو تاريخ أدبي جديد. «إن التوجه الزمني في معارضة المساحي هو المفتاح ليس فقط لقراءة النص الأدبي بل لاكتشاف تاريخ أدبي جديد» . (هـ.ك، ١١٦) ويعتقد سبانوس أن علم التأويل التدميري «يفتح الإمكانية لتاريخ أدبي جديد على الدوام ـ تاريخ أدبي ما بعد حداثي أو حداثي حقيقي، وهو تاريخ يركز على كسر الإكمال ويثبت بذلك عدم قابلية النصوص الأدبية للإستنفاد (أي التاريخ الأدبي كإساءة القراءة) كما يلزم الأدب بالمهمة الأكبر والأصعب (للتغلب على الميتافيزيقا) ـ وهو تاريخ بمعنى آخر يضع الأدب في خدمة الوجود وليس الوجود في خدمة الأدب» . (ك. د، ٤٤٦) ويكتشف الناقد التدميري باستعمال التأويلية الجديدة أن النصوص لا نفاد لمعانيها . وقراءة النص تعني بالضرورة «إساءة قراءته» . والنصوص دائمة. ولهذا فالتاريخ الأدبي بالتعريف مفتوح بشكل دائم وجديد على الدوام . وعلم التأويل هذا مدمر بالضبط من ناحية أنه يكتشف ويقبل ويوسع عدم قابلية النصوص والتاريخ الأدبي للإستنفاد. وقد وسع سبانوس في رأيه حول التاريخ الأدبي الجديد من أسلوب هايدجر الظاهراتي الأدائي المميز نحو نظرية للتاريخ والتراث كأحداث لا تتوقف وأداءات لا تستنفد. وهو في نفس الوقت يجلب أفكاراً من التفكيكية التأويلية الظاهراتية.

إن ما فعله سبانوس للتأويلية الجديدة هو الإتيان بها بقوة إلى داخل مجال النقد والنظرية الأدبية لأنها لا تتوجه كما هي الحال عند بالمر إلى إنشاء علم تأويل عام. وعلى الرغم من أنه يضيق طموحات علم التأويل الظاهراتي فإنه يمد من نطاقه إلى

أركان الدراسات الأدبية المختلفة .ولا يبدو هذا بجلاء أكثر مما يبدو في ملاحظاته حول وضع تاريخ أدبى جديد . وبينما يسير هذا الجهد بصورة تدريجية إلا أنه يصور بشكل درامي ما تتضمنه تلك التأويلية الجديدة لمجال النقد الأدبي . وتنتمي الإهتمامات المتسلطة بالزمنية والتاريخية عند سبانوس لا إلي ماضي النص أو المؤلف بل إلي حاضر النص والقارىء . ويهدف التركيز علي «علم الشعر الشفهي» إلي تحقيق قوي الأدب التأثيرية والتعليمية في الحاضر والتو. والهدف الكلي للتأويلية التدميرية هو إحياء الماضي اليوم وليس تكريس الآثار القديمة كما في أسلوب الفيلولوجيا الأثرية. والهدف هو تجاوز الاحترام القاتل لماضي التاريخية وللتأويلية القديمة. فإذا لم يعش النص اليوم فهو ميت. وعلي العكس من بالمر لا يكاد سبانوس يظهر اهتماماً بتاريخية رؤي العالم والأشكال اللغوية السابقة التي تطرح المشاكل لقارىء النصوص الأقدم . ويتمكن سبانوس بتركيزه علي الأدب الحديث من إفساح المجال بالكامل لإنشغاله بالزمنية في الآن الحاضر. ويجسد بغضه للتشكيلات المساحية الغضب الظاهراتي التقليدي من الواقعية والمثالية الفلسفية. وقد غير من فلسفته في التاريخ بتخليه خلال السبعينيات عن «الجماليات المقدسة» للوجودية المسيحية لصالح التأويلية التدميرية لظاهراتية هايدجر: فأعمال الماضي لا يمكن أن تعيش في الحاضر ـ إلا إذا مرت بالتدمير علي يد القارىء. ومع ذلك فهذا العنف في أعماقه إيماني النزعة: فهو يحفظ الماضي بحيوية ونشاط معاصر.

وبينما نحا أسلوب الكتابة عند النقاد الظاهراتيين والوجوديين الأمريكيين إلي الأساليب «الخلاقة» أو الأدبية كما في أعمال ج. هيليس ميللر وچيفري هارتمان وسوزان سونتاج وإيهاب حسن فإن أسلوب نقاد علم التأويل ظل «فلسفياً» بثبات وعند الجميع كما هو واضح في نصوص بالمر وهيرش وسبانوس. ويميز هذا الملمح، من بين ملامح أخري، التأويلية (القديمة والجديدة) عن النقد الظاهراتي والوجودي. وكان سبانوس أكثر النقاد الفلسفيين في أمريكا اتساماً بأسلوب مكثف ـ وهي صفة نلمحها في كتاباته التأويلية أكثر مما نلمحها في نقده الوجودي.

وقد وسع سبانوس في أوائل الثمانينيات من مشروعه بإضافة بعد جديد لتحليله التدميري. وبجانب فكرة فك البناء التي أخذها من هايدجر في أواسط السبعينيات ودعا إلي فكرة السلالية التي وضعها فوكوه ومارسها وقد نقلها بتصرف عن إدوارد سعيد وماركسيين متنوعين بجانب ميشيل فوكوه. وقد تحرك الأعضاء الأصغر للمجموعة المرتبطة بدورية **الحدود٢** في اتجاه مماثل بمن فيهم جو ناثان أراك وبول بوفي ودانييل أوهارا بين آخرين. ولم تتضمن النسخة اللاحقة للتأويلية التدميرية فحسب تعرية التصلبات المساحية والتشكيلات الأونطو ـ لاهوتية وإنما أيضاً كشف الأسس والقيود الثقافية. أو «الأرشيفية» التي تولد السيطرة والقوة التأديبية المهيمنة.

وأدى هذا «النقد الدنيوى» الجديد بسبانوس إلى تقييمات سلبية للثقافة البورجوازية والإقتصاديات الرأسمالية والمسيحية الكالڤنية. والذى حدث لسبانوس واضح: فطرح سؤال الوجود يعنى أيضاً طرح أسئلة الوعى واللغة والطبيعة والتاريخ وعلم المعرفة والقانون والنوع والسياسة والاقتصاد والبيئة والأدب والنقد والثقافة. وكل من هذه المجالات كموقع متساوى الأولية فى «مسار الوجود» يتضمن كل المجالات الأخرى مهما كان تكوينه غير متساو معها فى أية لحظة تاريخية . وبدء البحث فى مجال واحد يعنى إلى درجة ما فتح كل المجالات الأخرى للسؤال . ويؤدى مفهوم «مسار الوجود» ، وهو مفهوم أساسى فى تأويلية سبانوس المتأخرة ، بشكل حتمى تقريباً إلى النقد السلالى الثقافى فى أسلوب يسارى . وتميز سبانوس من بين النقاد التأويليين الأمريكيين بمحاولة ربط تراثى هايدجر وماركس ـ فى مسعى لإدماج التحليل الأيديولوجى فى مشروع علم التأويل الظاهراتى.

علم التأويل بعد التفكيكية

يتضمن التطور التاريخى للحركة التأويلية فى الدراسات الأدبية الأمريكية مرحلتان. وحدثت نقطة التحول فى أواسط السبعينيات ـ وهى اللحظة التى قفزت فيها التفكيكية لتصبح محل انتباه معظم منظرى علم التأويل. كان علم التأويل قبل مقدم التفكيكية وسواء أكان ظاهراتياً أم فيلولوجياً مشتقا من التراث الألمانى الممتد من شلايرماخر إلى جادامر . أما بعد التفكيكية فقد بدأ يدخل فى حسبانه ويتسع للفكر الفرنسى ما بعد البنيوى بدون التخلى عن مشروع التأويلية . وهذه هى النقطة التى برزت فيها أعمال ريكور وبدأ عندها مشروع سبانوس ؛ إذ سعى كلا المفكرين إلى إدماج «الفكر التفكيكى». وقد شهدت المرحلة الثانية من علم التأويل والتى اختتمت مع نهاية حقبة فيتنام نشر عدد من الكتب تعالج مغزى التفكيكية بالنسبة لعلم التأويل. ومن بين ما يزيد عن العشرة نصوص المتنوعة التى تمثل هذه المرحلة المتأخرة من التطور نجد كتب ديفيد كوزنز هوى **الدائرة النقدية: الأدب والتاريخ وعلم التأويل الفلسفى** (١٩٧٨)، وبول أ. بوڤى **علم الشعر التدميرى: هايدجر والشعر الأمريكى الحديث** (١٩٨٠) وجيرالد ل. برونز **الاختراعات: الكتابة والنصية والفهم فى التاريخ الأدبى** (١٩٨٢) وسوزان أ. هاندلمان **قتلة موسى: ظهور التفسير الحاخامى فى النظرية الأدبية الحديثة** (١٩٨٢) ثم معها كتب روبرت د. ماجليولا **الظاهراتية والأدب** (١٩٧٧) **وديريدا يصلح نفسه** (١٩٨٤)وكتاب ت. ك. سيونج **البنيوية وعلم التأويل** (١٩٨٢) والمكمل **السيميوطيقا والموضوعات فى علم التأويل** (١٩٨٢).

وقد تحرك علم التأويل فى ألمانيا نفسها تحت تأثير ما بعد البنيوية الفرنسية إلى فترة من «ما بعد التأويلية» فى أعمال ما نفريد فرانك وفريدريش كيتلر وغيرهما. ومما

يثير الإنتباه أن فرانك تقبل فى كتابه **ما يقال وما لا يقال: دراسات فى علم التأويل ونظرية النص الفرنسية الحديثة** (١٩٨٠) بالأسس اللغوية للوجود بينما سعى إلى المحافظة على تماسك الذات ضد هجمات جاك لا كان و جاك دريدا على وجه الخصوص. وحاول فرانك بالعودة إلى شلاير ما خدوسارتر أن يعدل الحتمية اللغوية والتفكيكية المعاصرة بوضع نظرية غير أونطولوجية- تقوم على اللغة ـ عن النفس. وسواء نجح هذا الجهد الممثل لاتجاه أكبر أم لم ينجح فإنه أظهر أن الإشكاليات الفلسفية التى صاغتها التفكيكية الفرنسية قد اقتحمت علم التأويل الألمانى.

وقد اتخذت مواجهة نقاد التأويلية مع التفكيكية أشكالاً متنوعة فى المرحلة الثانية. ففى **الاختراعات** مثلاً يصور برونز الفلسفة التفكيكية على أنها علم معرفى مفصل يلتزم بالتفكير فى أطر أنظمة لا تاريخية منغلقة على نفسها وفى إطار أبنيتها المنطقية. ويقول برونز أن «دريدا هو أكثرنا تذوقاً للأنظمة فى حميمية وخيالية. وهو أشبه بالفيلسوف ليبنيتز مخيف ومتروك» (١٤)، والأساس الجوهرى للغة ولفهمها عند برونز هو التاريخ فى تصوره كعملية لا يمكن الفكاك منها من الأحداث والمواقف التى تنتج الممارسات الإجتماعية. وتفسيرات النص إذا فهمناها كممارسات اجتماعية مرتبطة بالزمن وليس كأفعال ذهنية شكلية تظهر فى التاريخ ببساطة. وهى دائماً خاضعة للمعايير النسبية للعقلانية وجذورها تقع فى أشكال الحياة المحدودة. ولهذا فإن فهم التفسير يعنى فهم تاريخه ولا يعنى تملك فكرة عالمية أو بنيوية عنه. وقد استفاد نقاد تأويليون آخرون من الإنتقاد التاريخى للمنهجيات التفكيكية كخط أساسى للدفاع ضد دريدا وأتباعه. وهذا الخط التاريخى نشأ أولاً على يد جادامر وهو تلميذ هايدجر وقد ظهر ليس فقط فى أعمال برونز بل أيضاً عند هوى وسيونج- إذ أدمج الأول التفكيكية بعبقرية فى عمله بينما استأصلها الثانى من مشروع التأويلية.

وكانت مواجهة سبانوس مع التفكيكية تعتبر غير عادية فى دوائر علم التأويل بسبب الاستراتيجية الخاصة التى اتبعها. فهو لم يدن فلسفة دريدا كمافعل سيونج ولا جردها من فعاليتها فى أدب وأدمجها كما فعل هوى ولا ركز فى مبالغة على بعدها البنيوى على طريقة برونز. بل رجع إلى مصادر فكرة هايدجر عن التدمير والتى لم تستغل بعد كما وجدت فى **الوجود والزمن**. وكان مدخل سبانوس الأول تجاه «التأويلية ***التدميرية***» *والذى وضع بين عامى* ١٩٧٥و ١٩٨٠ أونطولوجياً، أما مدخله الثانى الذى عمل عليه منذ عام ١٩٨٠ فكان سلالياً (أو أيديولوجياً) بالإضافة إلى كونه أونطولوجياً. ولم يسعى سبانوس بالأساس إلى طرد أو ابتلاع التفكيكية وإنما إلى مواجهتها على طريق وسائل وشروح بديلة انتقاها من هايدجر وفوكوه وليس من جادامر أو ريكور ـ والأخيران هما مصدرا الدعم المعهودان عند التأويليين الأمريكيين المتأخرين المحصورين.

أما المواجهات التى نجدها فى أعمال ماجليولا وهاندلمان مع التفكيكية فهى جذابة للاهتمام وغريبة الوضع فى آن. فعندما نشر ماجليولا دريدا يصلح نفسه لم يكن مجرد تابع لهايدجر كما بدا فى ختام كتابه **الظاهراتية والأدب**. وحاول ماجليولا كمسيحى من المذهب الكرملى أن يصوغ «تصوفاً فارقياً» من خيوط الظاهراتية الهايدجرية والتفكيك الدريدى وبوذية ناجارجونست والمسيحية التثليثية. وبدون الحكم على نجاح مشروع ماجليولا اللاهوتى وإذا نظرنا إليه كمنظر نقدى فقط نلاحظ أنه ظل يدور فى فلك التأويلية الظاهراتية .(١٥) أما هاندلمان فقد ذهبت فى **قتلة موسى** إلى أن التأويلية الألمانية من شلاير ماخر إلى جادامر لها جذورها فى أساليب فهم النص عند آباء الكنيسة بينما أسس «التأويلية التفكيكية» من فرويد إلى دريدا وبلوم توجد فى أساليب التفسير عند الحاخامات. والتوجه فى مشروعها هو أزاحة التفكيكية من «وضعها» القلق فى تاريخ علم التأويل الأوروبى ووضعه فى تراثه اليهودى «الصحيح» – وهو تاريخ طويل من «تأويلية الهرطقة». ونستطيع القول بدون تقييم لاهوت هاندلمان أنها نشطت كناقدة تأويلية ليس فى تراث الظاهراتية وإنما فى تراث المدراش (المدرسة) اليهودى فى ارتباطه بالعقيدة اليهودية.

وقد ظهر خلال المرحلة الثانية شرح مهم ومؤثر لعلم التأويل فى كتاب ريتشارد رورتى **الفلسفة ومرآة الطبيعة** (١٩٧٩). ورورتى فيلسوف أمريكى بارز منغمس فى تقاليد الفلسفة التحليلية والبراجماتية الحديثة وليس فى الظاهراتية الأوروبية وقد وجد نفسه يطرح بعيداً المشاريع «التحليلية» لعلم المعرفة وفلسفة العقل ونظرية اللغة ـ فلسفات ديكارت ولوك وكانت وهو سيرل ورسل ـ لصالح تأويلية فلسفية غيرمنهجية تدين لهايدجر وفتجنشتاين وديوى وسارتر وجادامر. وحسب تقييم رورتى التاريخى فإن علم المعرفة التأسيسى قد وصل إلى طريق مسدود ويجب أن يأخذ علم التأويل مكانه. ولم تكن الفلسفة التأويلية المحلية التى فى ذهن رورتى لتستمد بالتأكيد فى «التأويلية القديمة» عند شلايرماخر وديلثى وبيتى وهيرش ـ وهى جزء من تراث علم المعرفة الواصل لنهاية الطريق فى التزامه بالأطر الموضوعيه للبحث والمعايير العلمية للتحقق. فعلم التأويل عند رورتى تاريخى ونسبى. وهدف المشروع التأويلى حسب تعبير رورتى نفسه هو «هز ثقة القارىء فى العقل كشىء لابد للمرء أن يكون عنده نظرة فلسفية له أو فى المعرفة كشىء لابد أن توجد نظرية عنه وكشىء له أسس، وفى الفلسفة، كما فهمت منذ عهد كانت».(١٦) وما أزعج رورتى فى تراث الفلسفة الديكارتى ـ الكانتى هو «محاولته للهروب من التاريخ ـ وهى محاولة للعثور على الشروط غير التاريخية لأى تطور تاريخى محتمل» (٩) وقد رفض رورتى كغيره من منظرى علم التأويل الجدد البحث «اللامصلحى» و «الموضوعى» و «المحايد» و «العقلانى» لأنه يحول البشر إلى ظواهر قابلة للمعرفة ولا تاريخية وتجريبية أو موضوعات أكثر منهم فاعلين أخلاقيين أحرار وغامضين.

والتأويلية عند رورتى كما عند جادامر هى موقف وليست منهجاً. وهى تتضمن «الرغبة فى النظر إلى البحث باعتباره خوضاً وليس عملية اتساق مع انساق العقلانية ـ تعامل مع الناس والأشياء وليس تطابقاً مع الحقيقة باكتشاف جواهر الأشياء» (١٧) والنموذج الذى يطرحه لنشاط التأويلية هو المحادثة أو الحوار المفتوح للنهاية . وهذه المحادثة العملية (البراجماتية) أو الحوار لا تفترض مسبقاً أية أرضية أو رحم معرفية مشتركة، وهى تسير فقط على أمل الوصول إلى اتفاق أو عدم اتفاق مثمر، ومما له مغزى أن نموذجه للفيلسوف التأويلى ليس العالم بل «المتأدب العالم والممارس المتعدد الأنشطة والوسيط السقراطى بين الخطابات المتعددة» (**مرآة الطبيعة**، ٣١٧).

وقد حاول رورتى فى الثمانينيات وبعد أعماله التأويلية فى السبعينيات أن يخضع علم التأويل لبراجماتية معدلة وموسعة فى تراث وليم چيمس وفريدريش نيتشه. وفى هذا المشروع الأخير لا نجد فقط هاديدجر وجادامر ضمن أسماء الأساتذة بل أيضاً فوكوه ودريدا. ويتوافق المشروع النصى لما بعد البنيوية الفرنسية مع هذه البراجماتية الجديدة ويعينها: «إننا نفهم دور النصية على النحو الأفضل داخل ثقافتنا إذا رأينا فيها محاولة للتفكير وصولاً إلى براجماتية شاملة...».(١٨) والمهم هنا هو مزج رورتى لعلم التأويل مع التفكيكية فى سبيل أغراض فلسفية ونقدية أخرى أوسع. وقد حاول بدلاً عن المواجهة بين التأويلية والتفكيكية أن ينشىء تركيباً منهما فى معارضة الفلسفة التحليلية الأنجلو ـ أمريكية والمنهج العلمى.

وقد بتر النقاد التأويليون فى المرحلة الثانية أحياناً التفكيكية كما فعل برونز وسيونج وهيرش وأدمجوها أحياناً فى علم التأويل كما فعل هوى. وأدخلوها أحياناً مع مشاريع «فريدة فى بابها» كما فعل ماجليولا وهاندلمان وروتى. كما أنهم أحياناً رحبوا بها وتحدوها كما فعل سبانوس وبوفى وغيرهما من نقاد مجلة **الحدود ٢**. ونجد المواقف الفكرية أو السياسية هنا تتراوح من المرجعية المحافظة إلى التسامح التحررى وإلى الإلحاق الليبرالى وإلى الديبلوماسية التقدمية. أى أن التكتيكات المؤسسية السياسية للنقاد التأويليين فى المرحلة الثانية توزعت على طيف من الإتجاه المحافظ المتصلب إلى التقدمى الماكر. وهكذا فقد شكلت التفكيكية الحركة التأويلية بطرق مدهشة كاشفة عن تنافرها الأيديولوجى ومستخرجة إمكاناتها المتنوعة.

وظلت التأويلية الأدبية فى حقبة فيتنام والعقد الذى تلاها حركة صغيرة نسبياً. ولم تنشر مجلة أخرى غير **الحدود ٢** النقد التأويلى بانتظام. ومن المفارقة أن هيرش وحده هو الذى برز كشخصية رئيسية فى النقد الأمريكى المعاصر. ووجه المفارقة أن معظم النقاد التأويليين عملوا فى تراث هايدجر وجادامر وليس فى تراث شلايرماخر وديلثى. ولم يكن أثر الممارسات التعليمية التأويلية ونشر كتبها المدرسية على النقد التطبيقى وسياسات المؤسسات ذا حجم يذكر. ومع ذلك حصلت التأويلية كغيرها من

أشكال النقد الفلسفى التى تدين للتفكير الأوروبى الحديث على اهتمام جاد بين العدد المتزايد من المنظرين النقديين المعاصرين وشكلت جزءاً من نظام الخطاب والإستشهاد عند ذلك العلم الفرعى المهم داخل الدراسات الأدبية. ومما يفسر جزئياً افتقار النقد التأويلى للنفوذ فى عالم النقد الأدبى الأمريكى ندرة قيامه بقراءات متواصلة للنصوص ـ ندرة انشغاله بالنقد التطبيقى الخالص. كذلك فإن النقد الظاهراتى والوجودى سبق الكثير من مقولات وجدة الفلسفة التأويلية فى ريادته قبلها للانتقاد المضاد للسلطة ولمفهوم البحث اللامصلحى وفى دعوته لأخلاقيات المشاركة وفى تشجيعه لعدم التسامح مع الشكلية . ويبدو أن ما أضافه علم التأويل إلى هذا المجهود ـ الإهتمامات مثلاً بالزمنية وبالتاريخ وبالشعريات الشفاهية وبالدائرية التفسيرية ـ لم يكن ضخماً إلى الحد الذى يدفع بمشروعها إلى مقدمة النشاط أو الاهتمام النقدى.

وقد قدم نقد استجابة القارىء بعض ما كان يمكن أن تسهم به التأويلية فى التفسير الأدبى «العادى». وكان نقد استجابة القارىء يحظى بقدر كبير من الاهتمام فى الدوائر الأدبية خلال حقبة فيتنام وفى أعقابها مباشرة. ويتصور منظرى مثل منظرو التأويلية الأدب كحدث وكشف ذى كينونة زمنية يتضمن الاستكشاف والمجازفة من جانب القارىء ويتطلب تعاملات حوارية لبناء المعنى. لكن كانت تنقص هذا النقد المنافس الأسس الفلسفية فى الأونطولوجيا والتناول الجوهرى للتاريخية والإلتزام بعلم الشعر الشفاهى والجذور القوية فى اللاهوت والفلسفة والعلوم الإنسانية ـ وكلها قد أضفت على علم التأويل التميز والعمق الذى دعمه فى مراحل تطوره اللاحقة وسط مجموعات صغيرة نسبياً من علماء اللاهوت والفلاسفة وعلماء الاجتماع بالإضافة إلى نقاد الأدب.

لقد كانت التأويلية الأدبية جزءاً من «علم عام للتأويل» أعرض نطاقاً. وقد اتفق بالمر وهيرش على هذه الرابطة فى البداية فى أواخر الستينيات. ووافق سبانوس وكذلك ماجليولا عليها بعد عقد أو نحوه ومعهما هارتمان وهوى وورورتى وهاندلمان وسيونج وبرونز وغيرهم. ولم تقتصر التأويلية على العكس من نقد استجابة القارىء على النقد الأدبى، فقد تحاورت مع جهود متعددة العلوم أوسع. وتوزعت طاقاتها عبر طيف من العلوم التى ميعت من وقعها وإن زادت من جاذبيتها ووعودها. وقد قال ريتشارد رورتى بعد عام من نهاية حرب فيتنام: «إن التأويلية ليست (حركة). وهى ليست ملك هايدجر وجادامر وإن كنت أراهما مفيدين للغاية... إن التأويلية علم عبور الفجوات والتنظير لما تنطوى عليه هذه العملية» .(١٩) وحسبما يرى بالمر فإنه من بين ما يزيد عن العشرفجوات المناسبة نموذجياً للبحث التأويلى نجد: الإله والإنسان، اللغة الماضية والحاضرة، الواقع غير الإعتيادى والعادى، التجارب غير المألوفة والتجارب اليومية، العقل الشرقى والغربى، النساء والرجال، السود والبيض، الأمريكيين الأصلاء

والمهاجرين (الجيل الأول أو الثانى أو الثانى عشر). وقد توسعت بؤرة تركيز علم التأويل مع الزمن لتشمل لا الأمور الدينية والتاريخية والفلسفية التقليدية وحدها ولكن أيضاً القضايا الجنسية والإجتماعية والسياسية المعاصرة. وساعدت الفلسفة الفرنسية فى عصر الفضاء على إحداث هذا التوسع.

وقد تجلى الإرتباط بين علم التأويل والنقد الإجتماعى فى وقت مبكر عند فريدريك چيمسون فى كتابه الماركسية والشكل: **نظريات الأدب الجدلية فى القرن العشرين** (١٩٧١) وكذلك فى **اللاوعى السياسى: القص كفعل رمزى اجتماعى** (١٩٨١). وقد طور فى هذين العملين تأويلية ماركسية انتقائية تدين أساساً لكتاب بول ريكور عن **التأويل**. وأخذ من ريكور التمييز الحاسم والجوهرى فى مشروعه بين التأويلية السلبية والتدميرية والتأويلية الإيجابية الاستعادية. والأولى ترمى إلى نزع الأوهام على طريقة ماركس ونيتشه وفرويد ودريدا، وهى تتوحد مع نقد ماركس للأيديولوجية والوعى الزائف. أما الثانية فتسعى لإتاحة الوصول إلى بعض ينابيع الحياة الجوهرية فى تحرك يذكرنا بالتأويلية المقدسة وبمثال الأمل عند إرنست بلوخ ومفاهيم الحوارية والكرنفالية التحررية عند ميخائيل باختين وبفكرة مدرسة فرانكفورت عن وعود السعادة المنبثة فى الأعمال الجمالية: فالتأويلية الإيجابية تتمشى مع الالتزام الماركسى القديم بالتفكير اليوتوبى. ويقول چيمسون إن «التأويلية الماركسية السلبية والممارسة الماركسية للتحليل الأيديولوجى الصحيح لابد أن تجرى فى فعل القراءة والتفسير التطبيقى متزامنة مع تأويلية ماركسية إيجابية أو فك لشفرة البواعث اليوتوبية لهذه النصوص ذاتها التى تظل أيديولوجية ثقافية».(٢٠)

ومثلما وسع سبانوس وبالمر من علم التأويل الظاهراتى الإيجابى المبكر فى فكرهما والذى سعى فى البداية للوصول إلى الوجود بحيث يشمل بعد ذلك تحليلاً ثقافياً إيجابياً يهدف إلى تشخيص الإنقسامات وأوجه القمع الاجتماعية، أضاف چيمسون إلى النقد الأيديولوجى النازع للأوهام الذى وضعه أولاً تأويلية يوتوبية إستعادية استلهمها من ريكور ومن التفسير الباطنى القديم ومن الماركسية الثورية. وكما سنرى فى الفصل الثالث عشر فإن ماركسية چيمسون مثل براجماتية رورتى أدمجت علم التأويل وما بعد البنيوية فى مشروع عريض إيجابى مما يشهد على أهمية وفائدة علم التأويل والتفكيكية كذلك فى الأيام التى أعقبت حرب فيتنام بالنسبة للنقد الثقافى الجديد. وقد أسهمت التفكيكية مهما كان توجهها اللاتاريخى فى أفكار چيمسون ونقده للأيديولوجية والوعى الوهمى. والتفكيكية كغيرها من النظريات النصية «تحررنا بقوة من الموضوع الإمبيريقى (المادى) سواء أكان مؤسسة أو حدثاً أو عملاً فردياً - بإظهار اهتمامنا تجاه تكوينه كموضوع وعلاقته بالموضوعات الأخرى التى تتكون مثله». (٢٩٧) وبمعنى آخر فإن التفكيكية تكمل التأويلية الماركسية السلبية

بالكشف مثلها عن الخاصية المصنوعة والطبيعية المربوطة بالزمن فى كل الظواهر المسماة «بالأمبيريقية» وترابطها معاً. وما بعد البنيوية فى عمومها تفتح أمام النظر أسس التشكيلات الإجتماعية ليجرى عليها البحث التأويلى.

الفصل الثامن

نقد استجابة القارىء

عصر القارىء

نحا النقاد الأمريكيون فى المقام الأول من فترة الكساد العظيم إلى دخول عصر الفضاء إلى التركيز إما على النص الأدبى أو على سياقات الأدب التاريخية والثقافية أو على الاثنين معاً . وتحولت بؤرة الإهتمام خلال السنوات الأولى لعصر الفضاء عند الكثير من النقاد البارزين والمنظرين إلى نشاطات القراءة والقراء.وأظهرت نشأة نقد استجابة القارىء نفسها بقوة فى العديد من المشروعات النقدية المتنوعة بما فيها تلك التى قام بها أصحاب التوجه الأدبى من مفكرى الظاهراتية وعلم التأويل والنبيوية والتفكيكية والنسوية .وإذا كان الاهتمام بتلقى النص قد ظهر قبل الحرب العالمية الثانية فى أعمال أى. أ. ريتشاردز ومود بودكين ود.و.هاردنج وكنييث برك ولويز روزنبلات فإن الطوفان الحقيقى من الدراسات لم يبدأ فى التركيز بقصد على القراءة والقراء إلا فى أواخر الخمسينيات وبعدها بوقت قصير مما أوجد حركة عريضة القاعدة تعارض أشكال النقد السابقة التى يسيطر عليها النص والسياق. ومن بين النقاد الكثيريين فى أمريكا الذين أسهموا فى تطور النقد المتركز على القارىء نجد ديفيد بلايش وستيفين بوث و وين بوت وچوناثان كللر وبول دى مان وچوديث فيترلى وستانلى فيش ونورمان هولاند وسيمون ليسر وچ. هيليس ميللر وريتشارد بالمرومارى لويزبرات وچيرالد برينس وألان برينس ومايكل ريفاتير ووالترسلاتوف ووليام سبانوس. ومما له مغزى أن نصف هؤلاء النقاد ربطوا أنفسهم بمدارس محددة وليس بهذه الحركة العريضة. فوين بوث مع شكلية شيكاغو، ودى مان ومللر مع الظاهراتية ثم مع التفكيكية، وبالمرو سبانوس مع التأويلية، وبرينس وريفاتير مع النبيوية، وكللر مع البنيوية ثم مع التفكيكية، وفيترلى مع النسوية ، وبرات مع نظرية فعل الكلام ثم مع الماركسية. ونتيجة لهذا فإن زمرة نقاد استجابة القارىءالأمريكيين البارزين و الذين تحددوا فى ذروة نشاط الحركة أواخر السبعينيات يقتصرون على فيش وهولاند وبلايش - ونذكرهم هنا فى الترتيب الزمنى لدخولهم هذا الميدان وترتيب دراستهم فى هذا الفصل.

وسواء فهمنا محددات عضوية الحركة على نحو ضيق أو عريض فإن مقولات فكرية معينة تميز نقد إستجابة القاريء خلال أوجه من أواخر الستينيات إلى أوائل الثمانينيات. فهو يحاجج ضد نقد الشكلية المتمركز حول النص، ويدعو بدلاًمن ذلك إلى مدخل يتوجه للقارىء. وهو غالباً ما يركز على الطابع الزمنى للقراءة ويقاوم التوجهات صَوب التأويلية المساحية وعلم الشعر ذى النزعة العضوية وهويدخل إلى الساحة

مفاهيم عدم التواصل أو التقطيع النصى فى مواجهة المبادىء التى تدعو للوحدة الأدبية. وهو يبحث فى القيود المعرفية واللغوية والنفسية والإجتماعية على نشاط القراءة وجهود القراء.وهو يتجاهل فى الغالب المسائل الظاهرة المتعلقة بالقيمة الجمالية ودور التاريخ.ولا يتلاعب بمقاييس الأسلوب الأكاديمى المستقرة، كما دفع بالبحث النقدى فى اتجاه الجانب التعليمى بوضع النص والقارىء فى الفصل الدراسى. وليس مما يدهش أنه شجع أنواعاً عديدة من مفاهيم الشعر التعليمى. وقد نحا فى الجانب السياسى إلى التعددية الليبرالية الداعية إلى حقوق القراء فى وجه تقنيات ومذهبيات المنهجيات العقائدية. وبتركزه الصارم على القارىء طور هذا النقد مجموعة ثرية من أنواع القراء - القراء العالمون، والقراء المثاليون، والقراء المتضمنون، والقراء الحقيقيون، والقراء المحتملون، والقراء الفائقون (السوبر)، و«الأدبيون». وقد وضع كغيره من المدارس والحركات فى عصر الفضاء النقد الجديد فى موضع كبش الفداء المسئول عن العديد من العلل والأخطاء فى النقد الأدبى المعاصر. وعلى العكس من بعض الجماعات الأخرى لم يشكل نقاد استجابة القارىء دائرة أو كادراً محبوكاً وضيقاً من الرفاق الواصلين إلى دوريات ودور نشر ومعاهد وجامعات معينة. وبدلاً من ذلك كان للحركة قاعدة جغرافية وفكرية عريضة ومتزايدة - أكثر من كل مدارس النقد الأمريكى الأخرى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات باستثناء النسوية والنقد اليسارى خلال عصر الفضاء.

وقد تميز نقد استجابة القارىء نتيجة لنطاق حركته الواسع بالعديد من الخلافات وأوجه عدم الإتفاق.ومع توسع الحركة ظهرت مقالات وأبحاث نموذجية مما زاد ببليوغرافية مجال البحث هذا بصورة كبيرة جداً.وإذا كان النقد المتوجه للقارىء لم يغير من نسق الأعمال أو الكتب المدرسية الأدبية المعتبرة بصورة درامية ولم ينتج قواميس أو مراجع متخصصة فإنه ولد عدداً كبيراً من الجلسات الخاصة فى المؤتمرات وأعداداً خاصة من الدوريات .ووصل إنتشار المواد المنشورة المفيدة إلى ذروته فى ١٩٨٠ مع نشر مجموعتين نموذجيتين لكتابات نقد إستجابة القارىء مزودتين بمقدمات مفيدة وببليوغرافيات مطولة:

(١) ***القارىء فى النص: مقالات عن الجمهور والتفسير*** جمع سوزان سليمان وإنج كروسمان، نشر دار جامعة برنستون، ويحتوى على ست عشرة مقالة أصلية.

(٢) ***نقد استجابة القارىء: من الشكلية إلى ما بعد النسوية***. جمع جين تومبكينز، نشر دار جامعة هوبكنز، ويعيد طبع أحد عشر نصاً رئيسياً للحركة وقد كانت هاتان المجموعتان الصادرتان عن دور نشر جامعية كبرى اللتان أعيد طبعهما كثيراً علامة الذروة فى الانتقال من النقد المتمركز حول النص إلى النقد المتوجه للقارىء فى حقل الدراسات الأدبية بالجامعات الأمريكية.

وتستعرض سوزان سليمان في مقدمتها الشاملة " أنواع النقد المتوجه للجمهور» ستة مداخل للنقد الإستقبالي بما فيها البلاغي، والبنيوي الإشاري (السيميوطيقي)، والظاهراتي، والتحليلي النفسي ،والاجتماعي التاريخي، والتأويلي. وتذهب إلى أن "النقد المتوجه للجمهور ليس حقلاً واحداً بل عدة ميادين وليس طريقاً مطروقاً واحداً بل عدة من مفترقات الطرق، وهو في الغالب ممرات مفترقة تغطي مساحة واسعة من أرض النقد..."(١) وعلى النقيض من جين تومبكينز في "مقدمة لنقد إستجابة القارىء" تخصص سليمان ساحة كبيرة للنقاد الأوروبيين الذين كان لهم دور مهم في "الثورة" التي فجرتها نظرية التوجه للقارىء. والنسق الذي تورده للنقاد الأمريكيين المهمين يشمل بلايش وبوث وفيش وهولاند وبرينس وريفاتير وبعض تفكيكيي جامعة ييل وبالتحديد دي مان وهارتمان وميللر. وبينما تصور تومبكينز أيضاً نقد استجابة القارىء على أنه متنوع المشارب وتلاحظ أنه "ليس موقفاً نقدياً موحداً من ناحية المفاهيم" (٢) فإنها مع ذلك تذهب إلى أن هذه الحركة تظهر "تقدماً متماسكاً" في خلال العقدين **اللذين نمت فيهما** وتظهر «تقدما متماسكاً» في خلال العقدين اللذان نمت فيها وتظهر خطاً رئيسياً من التطور النظري (٩م، ٢٦م). ووفق هذا التصور فإن مرحلتين قد ميزتا التاريخ الداخلي للحركة في تطورها من الشكلية عبر البنيوية والظاهراتية إلى التحليل النفسي وما بعد البنيوية. في المرحلة الأولى يتصور نقد استجابة القارىء نشاط القارىء على أنه أداة فعالة في فهم النص الأدبي بدون أن ينكر أن الموضوع النهائي للإهتمام النقدي هو النص. وفي المرحلة الثانية يتصور نشاط القارىء على أنه والنص سواء بحيث يصبح هذا النشاط مصدر الاهتمام والقيمة. وهذا «التحول الثوري» من النص إلى القراءة ومن المنتج إلى العملية فتح مجالات للبحث وأعاد موضعة نظريات المعنى والتفسير وأعاد ربط النقد بالأخلاق ثم بالسياسة في نهاية المطاف. وكما ترى تومبكينز فإن النقاد الأمريكيين الرئيسيين في هذا التطور هم برينس وريفاتير وفيش وكللر وهولاند وبلايش. وهي على العكس من سليمان تسقط من الذكر أعمال نقاد استجابة القارىء الاجتماعيين والتاريخيين الأوروبيين وأعمال النقاد التأويليين الأوربيين والمحليين. وتغفل كلتا الكاتبتان النظر في النقاد النسويين الباحثين في القراء وربما لأن النقد النسوي لم يصل إلى أوجه إلا في أواسط الثمانينيات بعد سنوات من وضع الخطط لمجموعات استجابة القارىء. وتختلف سيلمان وتومبكينز كما هي الحال مع المؤرخين الأخرين لنقد استجابة القارىء حول المدى الحقيقي للتنافر وعدم الوحدة داخل الحركة. لكن أحداً لم يشك في أنها مجال متشرذم من البحث. فالتركيز الجديد على القارىء الذي يصور عادة على أنه تغير في النسق الثقافي بدا وكأنه يشغل الحقبة بأسرها وليس مدرسة أو أخرى وحدها.

القراءة: من الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية

كان أشهر أعمال نقد استجابة القارىء وأكثرها رواجا في الستينيات كتاب ستانلي فيش **فوجيء بالخطيئة: القاريء في الفردوس الضائع** (١٩٦٧) وقد ركز فيش فيه وفي **المصنوعات المستهلكة لذاتها: تجربة أدب القرن السابع عشر** (١٩٧٢) بإمعان على تجربة القارىء للأدب. وهو يصر بالنقيض من الفكرة الشكلية القديمة بأن النص الأدبي شيء مستقل كإناء محكم الصنع على أن العمل الأدبي يدخل إلى الواقع بالنسبة للناقد من خلال فعل القراءة – عملية الاستقبال. ولأن القراءة تحدث في الزمن فإن تجربة الأدب تتضمن تعديلاً متواصلاً للإدراكات والأفكار والتقييمات. ومن هنا فإن معنى العمل نجده في تجربة العمل نفسه وليس في الركام المتخلف عن التجربة. والأدب عملية وليس منتجاً. ويستدعي النقد المعالجة الدقيقة للعبارات والجمل في سلسلة بطيئة من القرارات والمراجعات والتوقعات وعكوسات الرأى والاستعادات وهنا تحل ظاهراتية القراءة محل كل من المشروع الشكلي التقليدي للوحدة المساحية والمشروع التأويلي القديم للتفسير الإسترجاعي.

ويصف فيش أسس نظريته الظاهراتية في تصديره عام ١٩٧١ للطبعة غير المجلدة من **فوجيء بالخطيئة**: "*إن المعنى حدث، إنه شيء يقع ليس على الصفحة حيثما تعودنا أن نبحث عنه وإنما في التفاعل بين تدفق الحروف (أو الصوت) ووعى القارىء – السامع الذى يوسطه بنشاط . إن* **فوجيء بالخطيئة** *وإن كان لا يحتوى في أى موضع الإشارة إلى مثل هذه النظرية عن المعني هو نتاج لها.* " [٢] ومصداقاً لهذا الوصف يركز كتاب فيش في مجمله علي قاريء ميلتون في **الفردوس الضائع** ولاسيما على اشتراك القارىء وإذلالي وتعليمه خلال مسار تلك القصيدة. ويرى فيش أن نهج مليتون هو تشخيص حدث سقوط الإنسان في ذهن القارىء مما يجعل القارىء نفسه يسقط مثلما سقط آدم. ويتجسد معنى (أو مضمون) القصيدة في تجربة القاريء وليس في القصيدة نفسها وهذه التجربة تسمو بالقاريء من الناحية الفكرية والأخلاقية.

ويقتضى مفهوم فيش عن المعنى تصوراً غير تقليدى للشكل الأدبى ولم يلجأ *للمداراة في هذا الأمر إذ قال إنه "إذا كان معني القصيدة يقع في تجربة القارىء لها* فإن شكل القصيدة هو شكل تلك التجربة، أما الشكل الخارجي أو المادى والفارض لنفسه والموجود بلا إنكار وبمعنى ما فهو عرضى وغير جوهرى بمعنى آخر. "(٣٤١) وقد رفض فيش الفكرة الازداوجية التقليدية حول العمل الفني كشيء مصنوع يتألف من الشكل والمضمون واستبدل بها أحادية (تجربة القارىء = المعنى = الشكل) سبق أن وصفها النقاد الجدد بالمقولة "التأثيرية الزائفة " وطرح فيش موقفاً واضحاً حول هذه المقولة الضارة فيما يفترض :.

إننى أسعى وراء " التأثيرية الزائفة "بل أننى أعتنقها كمقولة وأتجاوزها. . أى أن جعل العمل يختفى فى تجربة القارىء له هو بالضبط ما يجب أن يحدث فى النقد عندنا لأن ذلك هو ما يحدث عندما نقرأ. وكل الملامح الشكلية التى نلاحظها عندما نرجع من تجربة القراءة كخطوط الحبكة والفكرة والبدايات والوسط والنهايات وعناقيد الصور هى خلال تلك التجربة مكونات الاستجابة وهيكلها...(ط - ى)

ويركز فيش بانتظام على الأساس الزمنى للشكل الأدبى وللمعنى. فالأشكال المساحية - كالأنماط الشعرية التى تتحول إلى أشياء موضوعية بعد القراءة - وهمية. والمعنى والشكل موجودان مع تجربة القارىء ولا ينتجان بعد نشاط القراءة. وظاهراتية الزمن هى التى تحدد كل معنى العمل وشكله.

ويلغى نقد فيش المتوجه للقارىء كالنقد الظاهراتى الذى سبق أن وضعه ج. هيليس ميللر النص كموضوع الاهتمام الوحيد ويدعو إلى دور رئيسى لوعى القارئ. فتفاعل القارىء والنص والتضمن بين الذات والموضوع يحدث تركيزاً قوياً مضاداً للشكلية على الملامح التجريبية للعقل النقدى الناشط وليس على الملامح الشكلية للنص (الصور والحبكة والنوع الأدبى). ويعلق فيش مثل ميللر الوقائع الاجتماعية والقضايا التاريخية الخارجية ويستبدل بهذه الأمور العريضة إحساساً شاملاً بالنشاط الذى يحس به القارىء - الناقد الذى يعمل مع النص. وعلى الرغم من إتجاههما المعادى للشكلية وتوجهها صوب اللاتاريخية كان لهذين الناقدين آراء مختلفة حول النص وعلاقة النص - القارىء والمعنى. فبينما اعتبر ميللر أن وحدة النص هى الأعمال الكاملة رأى فيش أن العمل المفرد هو النص. و"النص" عند ميللر يجسد وعى الكاتب الذى يشاطره القارىء الحساس بصورة روحية: فالقارىء أشبه بالكاهن الذى يشارك فى الاحتفاء "بالنص" المقدس. أما عند فيش فالنص يعمل كحاكم صارم وصاحب سلطة على استجابات القارىء المتطورة. وفى صياغة ميللر ينشأ معنى "النص" من الموضوعات والموتيفات والنغمات المتكررة بإصرار على مر أعمال المؤلف مما يكشف عن نفس جوهرية أو مركز للوعى. وإعادة خلق مغامرة المؤلف الروحية الجوهرية تعنى ترجمة معنى عمله. ولكن المعنى عند فيش يتخلق فى القارىء بواسطة المؤلف مع تطور النص فى عملية القراءة: فالمعنى هو التجربة التتابعية عند القارىء للعمل وهو يتفتح. ويتطلب تكوين المعنى الوصف التفصيلى لتجربة القارىء لحظة بلحظة.

وبعد **فوجىء بالخطيئة** بسنوات فصل فيش بتطويل وللمرة الأولى أساس نظريته حول استجابة القارىء فى "*الأدب فى القارىء: الأسلوبيات التأثيرية*" (١٩٧٠) والتى ألحقها فيما بعد بكتابه **المصنوعات التى تستهلك ذاتها** كإعلان نظرى أساسى. وبالإضافة إلى عرض نظرياته حول المعنى والشكل والنص قدم فيش فى هذا الإعلان صورة عن "القارىء الفاهم". ويفتح فيش للنظر فى انتقاله من النص إلى عملية القراءة

مجموعة جديدة من المشاكل قدر لها أن تسيطر على نقده طيلة السبعينيات والثمانينيات. والقارىء الفاهم عنده ليس "تجريداً ولا قارىء حقيقى بل خليط – فهو قارىء حقيقى (أنا) يفعل كل ما فى وسعه ليعلم نفسه."(٤) ولدى القارىء الفاهم كفاءة لغوية وأدبية – أى خبرة لغوية ومعرفة بالتقاليد الأدبية. ويشكل هذا الحد الأدنى من الكفاءة الشرط المسبق الضرورى لكل استجابات القراءة الممكنة. ولم يبدأ فيش إلا فى أواخر السبعينيات فى تفصيل ما تتضمنه نظرياته حول الكفاءة والتقاليد. لكنه تعرض للكثير من النقد القاسى بتحوله إلى الممثل الرائد لحركة استجابة القارىء فى أمريكا.

وقد انتقد بول دى مان فى أوائل السبعينيات فيش بسبب نظريته حول المعنى ورأيه فى المؤلف. ويرى دى مان أن فيش قد أتى "بفكرة ترتد إلى الوراء حول التجربة غير الموسطة لتحل محل المعنى." (٥) وأدى هذا إلى التغطية على الازدواجية الكامنة فى اللغة. لقد ذوب فيش مادية وتعقد اللغة وبجانب ذلك افترض وعياً قصدياً عند المؤلف يتحكم فى تعقيدات المعانى عبر التلاعب بالتقاليد اللغوية والشعرية. ووضعت هذه الصيغة المشكوك فيها القارىء فى موقع الملاحق الأزلى للمؤلف مما يقلل بالفعل من عمله وخلقه. وكان مما أزعج دى مان على وجه خاص مفهوم رجعى عن القصد يوجد فى نقد استجابة القارىء عند فيش. وهو يرى فى تقديره أن فيش قد وضع المؤلف عن غير عمد كقارىء مثالى للنص. (٦)

وفى منتصف السبعينيات انتقد چوناثان كلر فيش لرفضه التعامل مع مفاهيم الكفاءة اللغوية والتقاليد الأدبية التى تمثل الأسس لنظريته حول القارىء الفاهم. إذ كان يجب وفق منطق الموقف أن يقوم فيش "بالبحث فى القراءة كعملية منتجة محكومة بالقواعد." لكنه بدلاً من ذلك تراجع إلى التفسير الفردى الموضوعى وفق الأسلوب الظاهراتى. وقد أغلق فيش مجالاً بأسره أمام البحث بمجرد افتراضه أن القارىء الفاهم قد استبطن المعرفة والقدرة الأساسية – وهذا المجال هو " توضيح إجراءات القراءة وتقاليدها بهدف تقديم نظرية شاملة حول الطرق التى نفهم من خلالها الأنواع المختلفة من النصوص. " (١٢٥). ويتطلب هذا المشروع. وهو هدف النظرية الأدبية البنيوية المرسومة بعناية فى كتاب كلر **علم الشعر البنيوى** (١٩٧٥)، تحويلاً لبؤرة التركيز من القارىء الفرد إلى القارىء الجمعى (التجمعى).

وأعاد فيش فى ١٩٧٦ صياغة فكرته السابقة حول القارىء الفاهم من خلال المفهوم المنتج "لمجتمعات التفسير" الذى قدمه لأول مرة فى مقالته المهمة " تفسير الطبعة المشروحة". ويحدث هذا التحول الجديد انتقالاً من أساليب التفكير الظاهراتية إلى ما بعد البنيوية. ويسعى فيش لتفسير تنوع وكذا ثبات استجابات القراء للنص. وهو يفعل ذلك بالإفتراض النظرى أن "المجتمعات التفسيرية تتألف من الأشخاص الذين يشتركون فى الاستراتيجيات التفسيرية ليس فيما يتعلق بقراءة النصوص

(بالمعنى التقليدى) بل بكتابتها وتكوين خصائصها وتحديد مقاصدها. وبمعنى آخر فإن هذه الاستراتيجيات توجد قبل فعل القراءة وتحدد بالتالى شكل ما يقرأ وليس العكس كما يفترض عادة." (٧) ويفك كل مجتمع من المفسرين شفرة النصوص بالكيفية التى تتطلبها استراتيجياته التفسيرية. وهكذا على سبيل المثال تعيد الاستراتيجيات العددية والتحليلية النفسية إنتاج نص واحد كل على حدة. وفوق ذلك يمكن للقارىء الواحد أن يستجيب بصور مختلفة فى أوقات مختلفة لأنه يستطيع أن ينتقل إلى مجتمعات أخرى أو ينتمى إليها. وعلى أى حال فالقارىء دائماً يستعمل مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية على الرغم من الرغبة فى الموضوعية أو إعطاء الإنطباع بها. وكان يُظن تقليدياً أن المعانى كامنة فى النص سابقة على أى تفسير فردى ومستقلة عنه. أما عند فيش فالمعانى كلها تخلق عبر أفعال القراءة المعنية وعبر استراتيجيات التفسير خلال تجربة القارىء للنص لحظة فلحظة. ولهذا لا يقترح فيش فحسب قارئاً فاهماً بل قارئاً فاهماً هو عضو فى مجتمع تفسيرى أو أخر، أى قارىء مجتمعى مجهز لخلق المعانى المعينة.

ويغير فيش فى طبيعة مشروعه مع انتقاله من القارىء الفاهم إلى المجتمع التفسيرى وهو يترك وراء ظهره أفكاره السابقة عن المؤلفين والنصوص والقراء المتعلمين كل على حدة ويتبنى مفاهيم جديدة حول القراء المؤسسيين والاستراتيجيات التفسيرية وبروتوكولات (إجراءات) الكتابة وإعادة الكتابة واجتماعية التفسير وسياساته المهنية. وهو ينشغل لا بأحداث القراءة بل بأنظمة الضوابط التى تحكم النشاط التفسيرى و العقلية ذات الأساس الاجتماعى التى تولد التفسيرات التى يمكن التنبؤ بها. وهو ينكر إمكانية وجود بحث لا مصلحى وحقائق "موضوعية" فالمعتقدات والمصالح والقيم المجتمعية تشكل المعرفة وتكون الحقائق وتوجه البحث والتفسير. ويخرج فهم النص - أو (إعادة) كتابته - من المصالح والمعتقدات الموجودة سلفاً للمجتمع التفسيرى المعين. "إن الإنسان لا يستطيع أن يقرأ إلا ما قرأه بالفعل." (٨)

وقد روج فيش منذ أواسط السبعينيات وإلى أواسط الثمانينيات لنظرة براجماتية للكفاءة اللغوية والتقاليد الأدبية والاستراتيجية التفسيرية يعارض فيها المفهوم العالمى التقليدى فى رؤية باكون للعلم والعقلانية والبنيوية الرياضية المجردة لعلم اللغويات عند شومسكى وعلم التأويل العام فى نقد هيرش. وهو يفضل التاريخية الفارقية الخاصة عند فوكوه وأفكار "اللغة العادية" عند فتجننشتاين وجرايس وفلسفة رورتى ودريدا المعادية للتأسيسية. فهو يلح مثلاً بخصوص كفاءة اللغة على أن "المعرفة اللغوية سياقية وليست مجردة ومحلية وليست عامة ودينامية وليست جامدة، فكل قاعدة هى قاعدة بديهية وكل نحو كفاءة هو نحو أداء فى الباطن. وهذا هو السبب فى أن النظرية [العالمية أو التأسيسية] لن تنجح أبداً، فهى لا يمكن إلا أن تستعير مصطلحاتها

ومضمونها مما تدعى أنها تتجاوزه وهو العالم المتغير للممارسة والاعتقاد و الافتراضات ووجهة النظر وما إلى ذلك. " (٩) وكل المفسرون مرهونون بمكان ولا توجد نقطة مفارقة – متحررة من الموقف والسياق والقيم. ولا يستطيع النقد الأدبى أن يستبعد المصالح والمعتقدات المقامة اجتماعياً والمتحددة تاريخياً. ونتيجة لهذا ذهب فيش إلى البحث فى اجتماعية المعرفة وطبيعة الاحتراف الأدبى.

وبينما غير فيش من مدخله على مر عقدين من البحث الظاهراتى إلى البحث ما بعد البنيوى فقد تعرض فى الثمانينيات إلى نقد متزايد متظرين عديدين ولاسيما المنتمين إلى حركة الدراسات الثقافية اليسارية. إذ يقول إدوارد سعيد مثلاً " إذا كان كل فعل تفسيرى كما قال لنا مؤخراً ستانلى فيش يصبح ممكناً ويتلقى قوته من المجتمع التفسيرى فعلينا أن نمضى أكثر من هذا كثيراً بتوضيح أنوا ع الموقف والتركيب التاريخى الاجتماعى والمصالح السياسية التى يتضمنها بشكل ملموس وجود المجتمعات التفسيرية فى حد ذاته. " (١٠) وبمعنى آخر يحتاج فيش إلى التحرك بعيداً فى اتجاه علم الإجتما ع والتاريخ والسياسة ويتفق فرانك لينتريكيا مع هذا الرأى مشتكياً من أن «قارىء فيش أدبى بشكل محض: وعضويته فى مجتمع من النقاد الأدبيين تلغى بشكل ما القوى التى تشكل وضعه السياسى أو الاجتماعى أو العرفى... والمجتمع الأدبى المعزول عن الدوائر الأوسع للأبنية الإجتماعية والعملية التاريخية هو تكرار للانعزالية الجمالية.» (١١) وتظهر انتقادات مماثلة فى كتاب ويليام كين **أزمة النقد** (١٩٨٤) وكتاب تيرى إيجلتون **النظرية الأدبية** (١٩٨٣) وغير ذلك من الأعمال التى نشرت فى السنوات الأولى من الثمانينيات. وقد قفز فيش بتحركه من النص إلى القارىء الفاهم ثم إلى المجتمع التفسيرى فيما وراء الشكلية إلى الظاهراتية وما بعد البنيوية وإن لم يصل إلى التحليل الأيديولوجى الذى تتسم به الدراسات الثقافية كما مورست فى أمريكا خلال السبعينيات والثمانينيات.

التحليل النفسى للقراء

وضع نورمان هولاند على مر عقدين من الزمان تحليلاً مفصلاً للتعاملات الأدبية فى سلسلة من المقالات والكتب لاسيما ديناميات **الاستجابة الأدبية** (١٩٦٨) **والقصائد فى الأشخاص** (١٩٧٣) وخمسة قراء يقرأون (١٩٧٥) **والضحك: سيكولوجية الفكاهة** (١٩٨٢) **والأنا** (١٩٨٥).وتنبع هذه الأعمال من إهتمام دائم بطبيعة الاستجابة من ناحية التحليل النفسى. وبينما أوضحت الأفكار والمناهج التقليدية لنقاد التحليل النفسى فى الماضى نشاطات المؤلفين والشخصيات الأدبية تركز دراسات هولاند فى المقام الأول على التعاملات بين القراء والنصوص باستخدام النتائج التى توصل إليها علم نفس الأنا كوسيلة لفهم طبيعة تلقى النصوص. ويتمكن هولاند بتحليل بيانات عن

القراءات الفعلية التى يقوم بها قراء تجريبيون من وضع التطورات حول ديناميات الاستجابة بصياغة تحليلية نفسية محسنة. وهو يطرح بالأساس نموذجاً تقوم فيه ذاتية (أو شخصية) القارىء بإنشاء تفسير موحد للنص فى ذلك النص: وهو يقدم تفسيراً نفسياً للكيفية التى تؤثر بها الشخصية على إدراك وتفسير الأدب. ويذهب هولاند إلى أن الإعتقاد بوحدة الاستجابة خاطىء لأن الشخصية الفردية تحدد الاستجابة فى كل المجالات.

وإذا كان هولاند استعمل فى ديناميات الاستجابة الأدبية استجاباته الشخصية الذاتية ليستخرج منها نظرة تخطيطية حول التعامل بين القارىء والنص فإنه فيما بعد استخدم استجابات الآخرين لصياغة نموذج تعاملى مستمد من التجربة العلمية ولاسيما فى كتابيه **القصائد والأشخاص وخمسة قراء يقرأون**. وقد استصفى فى مقالة **رئيسية** كتبها مباشرة بعد هذه الكتب الثلاثة أساسيات النموذج وعبر عن مشروعه بذلك فى أوجز الأشكال. وهو يقدم فى بداية مقالته "الوحدة. الذاتية. النص. النفس" (١٩٧٥) والتى نشرت فى **مطبوعات إتحاد اللغة الحديثة** ثم أعيدت طباعتها فى مجموعة تومبكينز تعريفاً موجزاً لهذه المصطلحات الأربعة فى العنوان (لأنها تمثل الأساس للصياغة الرئيسية للنموذج). ويعنى "بالنص" الكلمات الموجودة على الصفحة و"بالنفس" يشير إلى كامل شخصية الفرد - العقل والجسد. ويتصور هولاند "الوحدة" الأدبية مستخدماً الأفكار الدارجة بشكل تقليدى على أنها اتحاد الأجزاء أو كل بنائى يشبه الكائن الحى. كما يتصور "الذاتية" على أنها التركيب الموحد للموضوعات والأنماط الفرعية فى حياة ما - وهى جوهر لا يتغير ثابت يسمى نمطياً "بالشخصية " ويربط هولاند بين هذه المفاهيم الأربعة ليطرح مجموعات مختلفة من العلاقات الرياضية بينها: "فالوحدة للنص هى كالذاتية للنفس " (١٢) وهذه واحدة فقط من النسب المهمة جداً. ويعنى هذا أن وحدة النص هى أشبة بذاتية النفس.

وسرعان ما يوضح هولاند هدف كل هذه المقدمات ."إن علاقة الوحدة بالنص تعادل علاقة الذاتية بالنفس لكن الأطراف على الجانب الأيسر من المعادلة لا يمكن أن تلغى من على الجانب الأيمن. فالوحدة التى نجدها فى النصوص الأدبية مشحونة بالذاتية التى تتبين تلك الوحدة."(٨١٦) وبمعنى آخر فإن المعاملة الأدبية بين القارىء والنص تنتهى بإحساس بوحدة النص بسبب حضور ذاتية القارىء التى تقوم بالتكوين والتوحيد. ويلخص هولاند هذه الفكرة بقوله :"إن التفسير وظيفة للذاتية" (٨١٦) ويضيف موضحاً لهذا النموذج الأساسى لمعاملة القارىء والنص :" إن المبدأ الذى يغطى الكل هو: الذاتية تعيد خلق نفسها أو بعبارة أخرى فإن الأسلوب - بمعنى الأسلوب الشخصى - يخلق نفسه ويعنى هذا أننا جميعاً عندما نقرأ نستخدم العمل الأدبى لنرمز إلى أنفسنا ثم ننتج نسخة منها فى نهاية المطاف. إننا ننتج من خلال

النص أنماطنا المميزة من الرغبة والتكيف. ونحن نتفاعل مع النص جاعلين إياه جزءاً من نظامنا النفسي ونجعل أنفسنا جزءاً من العمل الأدبى - كما نفسره".(٨١٦)

ويصور هولاند فى مسعاه لتفسير متتابعة العمليات المحددة فى معاملة القارىء - النص ثلاث مراحل نفسية من الاستجابة اكتشفها فى أبحاثه. والمرحلة الأولى من العملية تشغل رغبة القارىء فى المتعة وخوفه من الألم. أى أن عمل ميكانيزم الألم - اللذة والنظام الدفاعى المصاحب لها يشكل المجموعة الأولى من الأحداث فى عملية الاستجابة. وفى الأساس يشكل القارىء العمل أويجد فى مادته ما يرغب فيه ويخافه فى آن، وهو يدافع بصورة من العادة ضد ما يخافه ويكيف ما يرغبه من خلال الإستراتيجيات المميزة. وإذا لم تحدث هذه العملية ينهى القارىء التجربة. (ويقدم هولاند دراسة حالة نموذجية لهذا التعطيل فى كتابه **القصائد والأشخاص**). والمرحلة الثانية من عملية الاستجابة تشغل لذة القارىء فى التهيؤ. فالقارىء يعيد من النص خلق تهيؤ شخصى ويحقق بذلك الإشباع العميق. والمرحلة الثالثة من العملية تشغل القلق والإحساس بالذنب تجاه التهيؤات الفجة ثم تحول التهيؤات إلى تجربة متماسكة ذات مغزى للوحدة والكلية الأخلاقية والفكرية والإجتماعية أو الجمالية. ومن هنا يحدث فى النهاية عادة تركيب من استجابات القارىء تتوازن فيه الرغبات والإشباعات ومشاعر القلق بصورة تحافظ على الاستقرار العقلى والعاطفى.

ويلخص هولاند عملية المعاملة الاستجابية الفعلية هذه ويعممها فى"النموذج الجديد: ذاتى أو تعاملى ؟" (١٩٧٦):

باختصار شديد فإن المقرأ(أو الذى يدرك شخص آخر أو أى حقيقة أخرى) يأتى إلى تلك الحقيقة الأخرى [النص مثلاً] بمجموعة من التوقعات المميزة وهى نمطياً توازن من الرغبات والمخاوف ذات الصلة. ويكيف المُدْرِك "الأخر" لإشباع تلك الرغبات وتقليل المخاوف - أى أنه يعيد خلق أساليب الإدراك والدفاع المميزة عنده (وهى جوانب من موضوع ذاتيته) من المادة التى يقدمها له الأدب أو الواقع. وهو يسقط تهيؤاته المميزة عليها (ويمكن أن تفهم هذه التهيؤات أيضاً كجوانب من الذاتية). وأخيراً ربما يحول الفرد هذه التهيؤات إلى مواضيع - معان - من الإهتمام المميز...(١٣)

وحيث أن مراحل الاستجابة تتضمن الدفاعات والتوقعات والتهيؤات والتحولات إختار هولاند كلمة دت ت ت (أو دت ٣) المشتقة من أوائل هذه المصطلحات ليسمى بها نموذجه عن المعاملة الأدبية.

وعملية دت٣ لإعادة خلق الذاتية مستمدة من ممارسات القراءات عند أشخاص تجريبيين (طلبة جامعيون) كما سجلت بتفصيل كبير فى **خمسة قراء يقرأون**. ومع ذلك

وكما يلمح وصف هولاند المعمم فإن هذا النموذج يفسر الطريقة التى تشكل بها الذاتية أو الأسلوب كل التفسيرات للتجربة وكل المعاملات الإنسانية بما فيها تفاعلات المؤسسات والثقافات والأمم- وليس فقط التجربة الأدبية. (١٤)

ومما له مغزى أن هولاند يمد تطبيق نظرية إعادة خلق الذاتية بتحليل المشاغل الفكرية والأسلوبية للكتاب وبالذات لهيلدا دوليتل فى كتابه **القصائد والأشخاص** ولروبرت فروست فى "الوحدة. الذاتية. النص. النفس". وبالإضافة إلى ذلك فقد أخضع إهتماماته ومناهجه النقدية لتحليل من نوع دت٢ فى **القصائد والأشخاص**. وهكذا فبحلول أواسط السبعينيات وهى النقطة التى تحول عندها فيش من القارىء الفاهم إلى المجتمعات التفسيرية كان هولاند قد طبق نموذجه عن إعادة خلق الذاتية بمكوناته المرحلية على النصوص والمؤلفين والقراء وعلى نفسه ملمحاً إلى أنه يمكن مده إلى المؤسسات والمجتمعات.

وتشبه الملامح الرئيسية لنقد استجابة القارىء الناضج عند هولاند خصائص تميز نقد جنيف عند ميللر وظاهراتية فيش المبكرة. ولكن كانت هناك خلافات أيضاً. فلم يظهر فى نقد هولاند التزام يذكر بالبحث التاريخى أو الشرح الشكلى أو التحليل الأيديولوجى. وهو يعنى بمعاملة النص - القارىء ويخصص الدور الرئيسى للقارىء فى تشكيل وتحديد النص. وبينما تفحص أعمال ميللر وفيش دور الزمنية والوعى فى خلق المعنى يفحص مشروع هولاند إتجاه اللاوعى إلى إنتاج الوحدة العضوية. وليس للقارىء كبير حرية فى تفسير النص فالذاتية هى التى تحدد الاستجابة. ويتميز مشروع هولاند فى اعتماده على العلم والرياضيات وعلم النفس الأنا عن الأنواع الأخرى من النقد المتوجه للقارىء. وبينما يتحدث ميللر عن الرؤى الروحية ولحظات التسامى ويكتب فيش عن التكيفات المستمرة للقراء وما يترتب عليها من تحسينات فى الإدراك يتكلم هولاند عن أنواع الثبات المرضى النفسى - الجنسى والاستراتيجيات الدفاعية والرغبات التهيؤية.

ويمثل نقد هولاند النفسى قطيعة مع الخط العام للنقد النفسى فى الدراسات الأدبية الأمريكية. ولم تظهر فى الكتب المهمة التى أصدرها هولاند فى السبعينيات تأثيرات من فان ويك بروكس أو كينيث برك أو ليزلى فيدلر أو فريدريك هوفمان أو ج. و. كرتش أو لودفيج لويسون أو ليونيل تريلينج أو إدموند ويلسون. وفوق ذلك قلل هولاند من أهمية علم النفس المعاصر الوجودى أو عند يونج أو لاكان أو مدرسة فرانكفورت أو علم نفس القوة الثالثة (وهو ما يتضح فى "دليل للمزيد من القرارات " فى **القصائد والأشخاص** وفى ملحق "أنواع التحليل النفسى الأخرى" فى الأنا) وكان يرتكن بشدة على علم نفس **الأنا** كما تطور فى أعمال رئيسية معينة كتبها إيريك أيريكسون وأنا فرويد وإرنست كريس وهاينز ليشتنشتاين وروى شيفر وروبرت وايلدر

و. د. و. وينيكوت. وقد إنتقد فريدريك كروز، وهو ناقد تحليلي نفسي زميل في كتابه **بعيداً عن نظامي** (١٩٨٥) هولاند إنتقاداً حاداً لاعتماده على نظرية *الذاتية* المستمدة من علم نفس الأنا الذى وصفه بأنه تهافت وإختزالى. ويرى كروز أن هولاند "ينسى سبب وجود النقد الأدبى بأكمله" و"يقوم بعملية بيع للتصفية بالغة الشذوذ". (١٥)

وقد سجل نقاد تحليل هولاند النفسى للقراء شكاوى عديدة من بينها: أنه نقل برعونة مفهوم الوحدة من النص إلى النفس، وأنه نبذ النقد الأدبى متحولاً إلى دراسات الحالة وأنه جعل كل أنواع القراءة تعبيراً عن المصلحة الذاتية، وأنه زعزع معايير الصحة التفسيرية والسلطة المهنية وإجراءات الدراسة، وأنه صاغ النقد بشكل إختزالى على نموذج نظرية فرويد فى النقل، وأنه شخص القراءة كعملية عصابية من الترشيح والطرح، وأنه صور فى افتقار للحكمة كل معايير القيمة الجمالية على أنها أمور تنتمى إلى علم نفس الأفراد وأنه صور القراء كمفردات جامدة ساكنة، وأنه شجع تعددية لاسياسية مجردة من القيم المتجمعية والإجتماعية، وأن قراءاته كانت مفرطة فى الإنغلاق على ذاته وأنها مجرد إعترافات، وأن أسلوبه النقدى جعل من النص ضحية، وأن تصوراته عن "أسلوب الأنا" ظلت واقعة فى دائرة تفسيرية مغلقة، وأن "نموذجه التعاملى" احتفظ ببقايا من الإلتزام بهدف الموضوعية الذى عفا عليه الزمن. وحيث إن عمل هولاند اجتذب الكثير من الاهتمام من النوع السلبى فى الغالب فقد كان موضع تركيز مكثف داخل حركة استجابة القارىء الأمريكية. وكان مثل فيش الرائد فى الحركة على مدى عقد من الزمان.

موضوع التعلم

عندما جمع ستانلى فيش بياناته العديدة ومقالاته من فترة السبعينيات فى كتاب أسماه **هل يوجد نص فى هذا الفصل؟** وعندما تحول نورمان هولاند فى أوائل السبعينيات من النموذج الموضوعى إلى النموذج التعاملى أسس أبحاثه على تحليل استجابات القراء كما يبينها عمل هو أكبر أعماله فى ذلك العقد، **خمسة قراء يقرأون** وعندما كتب دڤيد بلايش **القراءات والمشاعر** (١٩٧٥) **والنقد الذاتى** (١٩٧٨) وجه الكتابان بلامواربة إلى إحداث "تغييرات فى المؤسسات التعليمية القائمة" وإلى "رسم ملامح مناهج دراسية جديدة تتأسس على تجارب الفصل الفعلية" (١٦) وقد نحا قادة حركة استجابة القارىء الأمريكية إلى الربط الوثيق بين النظرية والنقد الأدبى وبين التعليم فى الفصول والممارسات الأكاديمية. لكن هذا الربط لم يبد حتمياً ولا مرغوباً فيه عند جماعات النقاد الآخرين الذين يتراوحون من الماركسيين ومثقفى نيويورك الأوائل إلى الوجوديين والتفكيكيين الأواخر. وقد عبر ليونيل تريلنج عن الأمر ببلاغة فى الصفحات الأولى من **ما وراء الثقافة** حيث لاحظ أن "التعليم موضوع كئيب عند كل

الأشخاص ذوى الإحساس". ولا ريب أن الإنشغال المميز بالتدريس كان يعكس الاستيعاب المتزايد لمعظم أنواع النقد داخل الجامعة والمطالب الطلابية الواسعة المميزة لفترة الستينيات بضرورة وجود "صلة". وقد اضطر جيفرى هارتمان مثل العديد من النقاد الآخرين ذوى التأثير وذوى العقلية الفلسفية إلى التحذير من زيادة إختزال النقد فى التدريس. وكان ديڤيد بلايش أكثر نقاد استجابة القارىء إلحاحاً على الدعاية للمكاسب العائدة على التعليم من تبنى نموذج للدراسات الأدبية معاد للشكلية وغير ذى نزعة موضوعية وكان مشروعه الذى طرحه بالتفضيل فى البداية فى القراءات والمشاعر: **مقدمة للنقد الذاتى** (ونشره المجلس الوطنى لمدرسى اللغة الإنجليزية) يبشر بفضائل أساليب التدريس القائمة على الفصول الصغيرة والتفاعلات الشخصية بين المدرسين والطلاب. وقد دعا مشروع هولاند بالمثل إلى أشكال من الحلقات الدراسية الصغيرة حيث تولد تفاعلات الطلاب والمدرسين الألفة والثقة وهى الظروف الضرورية للتدريس فى نسق استجابة القارىء. ويقول بلايش 'إن هذه الطريقة مستحيلة فى الفصول الكبيرة." [١٧] وقد طرح بلايش وهولاند وغيرهم من مدرسى استجابة القارىء أنفسهم كنقاد يؤمنون بالممارسة واسعة النطاق خلال عصر النقاد يقدمون الأدب فى المدرجات الضخمة من مواقعهم فى الجامعات الكبيرة التى تنظم فصولاً كبيرة لدراسة الأدب. لقد أصبح الانشغال بالتدريس أساس النقد.

ويرى بلايش أن **تفسير** الأدب يتضمن إعادة الخلق والتقديم المتأخرة للإستجابة العاطفية الأولية التى تتألف من (١) الإدراكات الشخصية و(٢) التأثيرات و(٣) الارتباطات. أما المرحلة الرابعة من العملية النفسية المعقدة وهى التفسير فتتضمن إضفاء الموضوعية مع إمكانية تزييف التجربة الذاتية الفردية." إن النطاق الحقيقى للشعور – أو ربما أوجه القصور الحقيقى للشعور – تتكره إعادة الصياغات الفكرية فى أساسه."(٦٩) والذى يريد بلايش التركيز عليه وبيانه هو الأساس الذاتى لكل الصياغات الموضوعية. فكان لا يثق "بالموضوعية". والشعور والعاطفة من الناحية المعرفية يسبقان ويوجهان التفكير والمعرفة. "إن فصل الحكم الواعى عن جذوره الذاتية زائف ومتصنع فى نهاية الأمر". (٤٩) ويهتم بلايش أساساً كمدرس فى الفصل بما يشعر به الطالب لا ما يفكر فيه. وهو يهتم بالأثر وليس بالتفسير.

وحيث أن القراءة تعتمد على النفسية الشخصية فهى بالضرورة تولد "تشوهات" – مبالغات وحذف وإرتباطات وإضافات وأخطاء. ولايمكن لأى إستجابة لنص أن تفى بمعايير الموضوعية والاكتمال التقليدية غير الواقعية. "والتشوه" عند بلايش كعنصر أصيل فى الاستجابة هو أمر كاشف وقيم فى نفس الوقت: فهو يظهر ملامح أسلوب الإدراك ويشهد بحدوث الإنشغال الحقيقى بالنص. ويستدعى تقدير العامل الذاتى إضفاء المصداقية على المميزات الشخصية بينما كانت الموضوعية تسعى إلى إقتلاع

هذه الخواص الشخصية المتفردة الجوهرية بالذات والتى تحدد الاستجابة مسبقاً. ويستهجن بلايش التحريم النقدى للمشاعر الخاصة والقيم الذاتية.

والاستجابة عند بلايش شيء بينما التفسير شيء آخر: فالأولى خاصة والثانى جمعى. والقيام بالتفسير يعنى الخروج للعلن بتجربة خاصة: "إن تجربة المشاعر والصور الفورية تسبق حدوث التفكير المتعمد "(٥) ومن هنا فإنه "يجب أن يسبق التعامل مع التجارب الذاتية فى وسط على قيام الطالب بترتيب الأمور على أساس فردى. .."(٧٩) ويصور بلايش على العكس من فيش المجتمع أو الوسط العام على أنه أمر متأخر فى صياغة الاستجابة وليس العامل المحدد فى تكوين التفسير. وهو ينشط مثل هولاند كناقد نفسى وليس إجتماعيا. ولاشك أن المجتمع يساعد فى تكوين التفسير لكنه يفعل ذلك فى مرحلة متأخرة من العملية وينطوى على مخاطر التزييف. وعلى وجه الخصوص فإن الشكل الاجتماعى التقليدى للتفسير - وهو منطق الإفتراض/الدليل - يوجه استجابة القارىء الأولية ولاسيما التأثر والإرتباطات الشخصية بعيداً عن التجربة الفعلية. وعلى الرغم من أن بلايش لم يعبر عن الأمر صراحة فى **القراءات والمشاعر** إلا أنه يبدو مفضلاً لإلغاء شكل المقالة النقدية تماماً باعتباره يجافى منهج التعليم المتوجه للقارىء.

وينظر بلايش مثل فيش للأدب كتجربة وليس كموضوع أو شيء مستقل. لكنه على العكس من فيش لا يبدى اهتماماً بزمنية القراءة. وهو يتوقع من طلابه قراءات متعددة للنص كمطلب مسبق للاستجابة والتفسير معاً. وقد تتوقف استجابة القارىء "المبدئية" للنص بأكمله على آخر كلمة فى العمل تماماً. ولم يكن بلايش ظاهراتياً. وقد جمع كغيره من نقاد استجابة القارىء بين نظرية للشعر تعليمية وأخرى تأثيرية: فيمكن للتجربة العاطفية للأدب "أن تنتج فهماً جديداً للنفس - وليس فقط موعظة هنا ورسالة هناك، وإنما تصوراً جديداً أصيلاً لقيم المرء وأذواقه وأيضاً لأحكامه المسبقة وصعوباته فى *التعلم*". (٣-٤) ويؤدى *التركيز القوى* على الذاتية عند بلايش به *إلى أن يكون أقل* نقاد استجابة القارىء الكبار ارتباطاً بعلم للشعر يقوم على النص. فقدرة النص على توجيه القراءة وتجنب التشويه لا وزن لها. والأولوية الوجودية (الأونطولوجية) فى الدراسة الأدبية تكمن فى بيانات الاستجابة المكتوبة وليس فى النصوص الشعرية. والنقد ليس عملية من فك شفرة النصوص بل تجربة من المشاعر والإرتباطات الشخصية المهمة وهى تتطور.

قام كتاب **القراءات والمشاعر** على ستة أعوام من الخبرة فى التدريس فى فصول استجابة القارىء وتحليل الاستجابات الفعلية للعديد من الطلاب الجامعيين ويدرس بلايش فى كتابه ثلاثين إستجابة منها. وإذا كان مفكرو الأدب المعاصرون الآخرون كنقاد الأسطورة والتأويليين يقدرون العلم المتجرد والصرامة اللغوية والتفوق البحثى

فإن نقاد استجابة القارىء يعملون فى الأسلوب التجريبى الذى وضعه هولاند وبلايش ويقدرون عمق الاستجابة الشخصية والصراحة الفردية والصدق والتحررمن السلطة المؤسسية. وهم يخرجون إلى العلن باستجاباتهم الخاصة واستجابات طلابهم، وكما لاحظت سوزان سليمان فإن هذا "النقد يأخذنا إلى أبعد ما يمكن فى البحث فى القراءة كتجربة خاصة – تجربة يكون العامل المحدد فيها هو (تاريخ حياة) الفرد وليس تاريخ الجماعات والأمم". (٣٠- ٣٢) ويفضل نقد بلايش الذاتى الخاص المتفرد على المعيارى والفردى على الجماعى ويدير ظهره تماماً للنص كمنظم للاستجابة. وهو يختلف فى هذا عن هولاند الذى يقر نقده التعاملى بالقيود النصية. [١٨] ومع ذلك يدعم الناقدان الجهود لتجديد التدريس الأدبى وتقدير القراء الطلاب الأفراد. وأدى مثل هذا المشروع حتى بالنقاد المتعاطفين إلى التشكك فيه كما يتضح عند ستيفن مايلوكس فى **التقاليد التفسيرية** (١٩٨٢)ووليام راى فى **المعنى الأدبى** (١٩٨٤) حيث يركز كل منهما على ذلك الغياب للتحليلات الإجتماعية والمؤسسية الكافية الكامن فى نقد استجابة القارئ النفسى المعاصر.

القراءة كمقاومة: النسوية والماركسية

فى أوج حركة استجابة القراءة لم يعالج أى من روادها صراحة قضية النوع الجنسى- وهى قضية بدأ نقاد النسوية فى إثارتها خلال السبعينيات. فهل تقرأ النساء باختلاف عن الرجال ؟ وهل تؤثر الهوية الجنسية فى الفهم ؟ وما هو الدور الذى يلعبه النوع فى الأدب ؟ وفى النقد ؟ ولم يكن عند فيش وهولاند وبلايش ما يقال فى هذا الصدد. ولم تتعرض سليمان وكروسمان ولا تومبكينز لهذه المسائل فى مجموعاتهم. وفى الواقع لم يستكشف النقاد الظاهراتيون والوجوديون والتأويليون والبنيويون والتفكيكيون قضية النوع خلال الفترة الأولى فى عصر الفضاء ومع ذلك أنجزت أعمال مهمة فى ميدان استجابة القارىء النسوية.

وكتاب چوديث فيترلى القارىء المقاوم (١٩٧٨) من بين أهم الأعمال النسوية المؤثرة فى مجال نظرية استجابة القارىء. ويذهب الكتاب إلى أن القص الأمريكى الكلاسيكى من إرفنج وهوثورن إلى همنجواى ومايلر ليس "عالمياً" بل رجالى وأن القارئات لهذا الأدب مضطرات إلى التوحد معه على الرغم من أنفسهن. وكان غرض فيترلى هو تقديم " دليل نجاة للقارئة التائهة فى الصحراء الرجالية للرواية الأمريكية."[١٩] وقد استلهمت أفكارها من كتاب كيت ميليت **السياسة الجنسية** (١٩٧٠) – وهو كتاب رائد بدأ فحص النصوص على ضوء افتراضاتها الذكرية.

وتذهب فيترلى إلى أن المرأة الأمريكية التى تقرأ الرواية الكلاسيكية للأمة تجد نفسها مقصاة: فهى لا تجد التعبير ولا المشروعية لتجربتها فى الفن. وتتطلب قراءة

هذا الأدب التوحد معه كذكر. والنساء عاجزات أمام تلك الأوضاع". إن العجز لا يسم فقط تجربة النساء لما يقر أنه بل يصف كذلك مضمون ما يقرأ". (١٣م) وتصل فيترلى إلى انتقاد كل من الأدب الذى يسيطر عليه الذكور ومؤسسات النقد الأكاديمية المنحازة جنسياً والناشئة حوله. "إن النساء القارئات والمدرسات والباحثات مفروض عليهن أن يفكرن كرجال وأن يتوحدن مع وجهة نظر ذكرية وأن ينظرن إلى نظام القيم الذكرى باعتباره أمراً عادياً ومشروعاً..." (٢٠م) وترمى فيترلى بالتزامها بالنقد النسوى إلى تصحيح الوضع الشاذ الذى تكون فيه المرأة أنثى جنسياً وذكرا فكرياً. ولهذا "يجب أن يكون العمل الأول للناقد النسوى أن يصبح قارئاً مقاوماً وليس موافقاً ويبدأ بمقاومته للموافقة عملية إخراج العقل الذكرى الذى وضع فينا." (٢٢م) ولا يتضمن هذا المشروع فحسب التحليل النفسى والاجتماعى ولكن أيضاً النقد السياسى. والمقاومة النسوية تتعلق بالذاتية والطبقة وعلاقات القوة عند الفرد. ولا تشك فيترلى أبداً فى "قوة الرجال كطبقة على النساء كطبقة". (١٧)م) كما لا تشك فى "الوظيفة المعاصرة القمعية للسياسة الجنسية الأدبية".(٢٠م)

وتتبع فيترلى غيرها من نقاد النسوية ولاسيما كارولين هايلبرون وكيت ميليت وأدريين ريتش وليليان روبنسون فى إدانة الإقصاءات الأبوية والممارسات المنحازة جنسياً المتوطنة فى مؤسسات الأدب الأمريكية. وتتسم هذه الثقافة التى يسيطر عليها الذكور بالعداوات الجنسية – الطبقية والقمع. والمهمة المطلوبة واضحة:

إن فضح مجموعة الأفكار والأساطير حول النساء والرجال التى توجد فى مجتمعنا ويؤكدها أدبنا وإثارة التساؤلات حولها يعنى فتح نظام القوة المتجسد فى الأدب ليس فقط للنقاش ولكن حتى للتغير. وهذا التساؤل والفضح لا يمكن أن يقوم به إلا وعى يختلف جذرياً عن الوعى الذى يشكل أدبنا...إن النقد النسوى يقدم وجهة النظر تلك ويجسد ذلك الوعى...(٢٠م).

ويمكن لنقد استجابة القارىء النسوى بوضع الوعى الأنثوى فى المقدمة أن يكشف ويفضح ويشكك فى الأفكار والأساطير وعلاقات القوة المبنية فى الثقافة كسبيل إلى دعم التغيير. ويعتمد هذا البرنامج على وعى أنثوى جديد وجذرى. والهدف واضح: "إن خلق فهم جديد لأدبنا يعنى التمكين لحدوث أثر جديد لهذا الأدب علينا. والتمكين لحدوث أثر جديد يعنى التحول إلى إيجاد الظروف لتغيير الثقافة التى يعكسها الأدب." (١٩م – ٢٠م) ووظيفة الناقد النسوى إخراج تفسيرات جديدة كوسيلة لتغيير الوعى وتغيير المجتمع.

وعلم الأدب فى مشروع فيترلى النسوى يشمل أطر التأثيرية والتعليمية والمحاكاة. فأول شىء " ما نقرأه يؤثر فينا "(١٣م) والأدب يمكن أن يحرك مشاعرنا. وفوق ذلك

يمكن أن يلقننا ويشكلنا. فنحن مثلاً قد نرى أننا عاجزون أو غير ذوى قيمة أو مصابون بالفصام كما تشهد على ذلك فيترلى شخصياً. وأخيراً، فالأدب يجسد ويعكس الثقافة القائمة. فالمجتمع والفن الأمريكى كما ترى فيترلى يتسمان بالأبوية والانحياز الجنسي ومعهما فى ذلك النقد الأكاديمى. وأشد ما يميز النظرية الأدبية والنقد وضوحاً عند فيترلى عن نظرية ونقد فيش وهولاند وبلايش هو استعادتها لعلم شعر المحاكاة وتكريسها لبرنامج سياسى. والأمران متلازمان.

وبما أن الأدب ونقده يحركان ويشكلان ويعكسان عقولنا وعوالمنا فإنهما يمتلكان القوة على إحداث التغيير الإيجابى. "إن النقد النسوى فى أفضل حالاته عمل سياسى لا يهدف فقط إلى تفسير العالم بل إلى تغييره بتغيير وعى القارئين..." (٨م) وتربط فيترلى كغيرها من منظرى استجابة القارىء بين القراءة وتكوين الذات. لكنها مع ذلك تعترف للنصوص الأدبية بقوة أكثر على القراء. وتتصور نتيجة هذا النشاط النقدى النسوى كعملية من المقاومة للسلطة. والقارىء بالنسبة لها كما عند فيش ليس معزولاً ذا خصائص بالغة التفرد، وهو ما ذهب إليه هولاند وفيش، وإنما هو عضو فى مجتمع تفسيرى. والقراء الممثلون فى عمل فيترلى ينتمون إلى طبقة معينة ولهم تجربة محددة بالتاريخ ومجموعة من الأهداف وبرنامج من الإجراءات. وفى صدد إجتماعية وسياسات المجتمع كانت فيترلى أكثر اهتماماً بها من فيش. ومشروعها من هذا الجانب يشبه كثيراً حركة الدراسات الثقافية التى بدأت فى السبعينيات بينما لا يشبه النقد المعاصر الظاهراتى والتأويلى والبنيوى والتفكيكى نقد استجابة القارىء الرجالى.

ولعمل فيترلى روابط وثيقة بالناحية التعليمية كما هى الحال عند معظم نقد استجابة القارىء. والكلمات الافتتاحية فى كتابها تقول :"بدأ هذا الكتاب فى الفصل. " ثم تأخذ فى حكاية الثمانى سنوات التى قضتها فى تدريس الأدب النسائى وتكشف أن العمل بدأ كسجل نشاط فى الفصل كانت تدونه خلال المقرر وتشاطر فيه طلابها". لقد واصلت تطوير صقل وتغيير أفكارى عبر التفاعل والتبادل مع طلابى. وأرغب رغبة صادقة أن يمد هذا الكتاب من نطاق الحوار وأن يكون نفسه لوناً من ألوان التدريس." (٧م) ونجد هنا كما فى أماكن أخرى من حركة استجابة القارىء أن بداية ونهاية النقد هى التعليم. ويتسق هذا مع التوجه النظرى التأثيرى – التعليمى والمناهج النقدية المتوجهة للقارىء. وما تضيفه فيترلى لهذا المدخل المشترك هو بعد من المحاكاة – السياسية يضع عملها فى نموذج موضوعى.

وقد كان التزام بعض ممارسات ومنظرات نقد استجابة القارىء بالتحليل الإجتماعى والسياسى واضحاً ليس فقط فى كتاب جوديث فيترلى ولكن مثلاً فى الأعمال اللاحقة لجين تومبكينز ومارى لويز برات. وتقدم تومبكينز على سبيل المثال فى نهاية مجموعتها وبصورة مدهشة إنتقادا قوياً لنقد استجابة القارىء وتخص ستة أوجه

للضعف. أولاً، إنه لم يزعزع أركان النقد الجديد بل " فقط نقل المبادىء الشكلية إلى مقام جديد. "(٢٠١) ثانياً، قصر النشاط النقدى على تحديد " المعنى ". ثالثاً، استمر فى قصر التحليل على النصوص المفردة. رابعاً، واصل الفصل القديم والضار بين الأدب وقوى الحياة السياسية والإجتماعية مما زاد من حدة إتجاهه الطفولى للخصوصية وضياع فاعليته الأخلاقية. خامساً، قبل تنحية الأدب عن التاريخ وبالتوجه إلى إضفاء الطابع العالمى (المطلق) والشيئى على الأدب. وسادساً، نظر إلى اللغة الأدبية على أنها لغة خاصة أو جمالية وليس شكلاً من أشكال القوة وأدواتها.

وقد استخدمت مارى لويز برات فى مقالتها المهمة "الإستراتيجيات التفسيرية/ التفسيرات الاستراتيجية: حول نقد استجابة القارىء الأنجلو - الأمريكى." (١٩٨٢) ذلك النوع من التحليل الأيديولوجى المميز لحركة الدراسات الثقافية بهدف انتقاد نظرية ونقد التوجه للقارىء فى أمريكا. وهى تستخدم أفكاراً من المثقفين الماركيسيين لويس ألتوسير وريموند ويليامز وتيرى إيجلتون لتدين نقد استجابة القارىء باعتباره ممارسة شكلية جديدة ترتبط ارتباطاً وثيقاً " بالجماليات البرجوازية ولاسيما بنوع من النظرة الإستهلاكية النزعة للفن تدعو لنزع الطابع التاريخى عن العمل الفنى وإلى انتزاعه من سياقه الإنتاجى لتحضره للإستعمال الخاص بغرض الترفيه. "وتستنكر برات مثل فيترلى وتومبكينز تجنب التاريخ والإجتماع والسياسة. وهى توصى ببرنامج موسع لنقد استجابة القارىء يقوم "باستكشاف التفاصيل المحددة للاستقبال كعملية تتحدد اجتماعياً وإيديولوجياً وبمعالجة مسألة الإنتاج الأدبى. "ومن الواضح أنه ليس من الضرورى بأى درجة لنقد استجابة القارىء أن يستبعد مسائل الإنتاج من مجال الدراسات الأدبية "(٢٠٥) ويحتاج نقد استجابة القارىء إلى مد نطاق فكرته القائلة بأن الاستقبال يتحدد نفسياً وإجتماعياً بحيث تشمل فكرة أن الإنتاج الأدبى نفسه يتحدد بنفس هذه العوامل. وتقول برات إن هذه الحركة يمكن بالفعل أن تطبق نموذج الإنتاج بنجاح على فعل الاستقبال: فالاستجابة للأدب هى ذاتها شكل أو عملية من الإنتاج.

وعلى الرغم من أن عمل فيش اقترب أكثر من غيره لتحقيق الأهداف التى وضعتها برات للنقد المتوجه للقارىء إلا أنها إستهجنته لأسباب عدة. إذ بينما دعت نظرية فيش فى المجتمعات التفسيرية إلى أفكار نافعة مثل الذات المكونة اجتماعياً والتكوين الاجتماعى للأدب فإنها فعلت ذلك بثمن فادح: فقد أهملت أو تجاهلت حقيقة الخلافات وعدم التأكد والتغيير داخل الجماعات التفسيرية (الدوائر الأيديولوجية) وهى بهذا تنكر إمكانية صراعات السلطة ووفق تقدير برات فإن فيش "يصور المجتمعات التفسيرية ككيانات متساوية تتشكل تلقائياً ولا يمكن أن تكون قسرية الطابع." (٢٢٥) وهكذا يجرى "بلاهوادة تجنب مسألة علاقات القوة." (٢٢٦) ويحدث التناغم داخل هذه

المجتمعات من خلال مفهوم فيش الطوباوى عن الإجماع – وهى نقطة نهاية سعيدة مضمونة التحقق دائما ؛ لأن أعضاء هذه المجتمعات الذين يختارون أنفسهم يشاطرون تماماً المعتقدات وتقاليد القراءة فى كل منها. وبدلاً من إضفاء الطابع السياسى على نشاطات المجتمعات التفسيرية يصور فيش تنوعية ونسبية جهودها النقدية على أنها علامات على المساواة والتآخى الصحى داخلها وعلى الحريات والطاقات الفعالة بين الجماعات. وبينما احتفى بلايش بحرية القراء الفردية رفع فيش لواء الاتفاقات المجتمعية بين النقاد ذوى التفكير الواحد. وفى كلتا الحالتين يخفى الناقدان الحقيقة الجوهرية لعلاقات وصراعات السلطة.

وكانت برات فى عملها السابق **نحو نظرية فعل الكلام للخطاب الأدبى** (١٩٧٧) هاجمت علوم الشعر الشكلية والبنيوية لأنها تبعد اللغة الأدبية عن اللغة العادية وتفصل الأدب والنقد عن المجال العريض للوجود الاجتماعى. وتطلعت بأمل لتطورات جديدة فى نظرية استجابة القارىء وكذلك نظرية فعل الكلام لأن كلا منهما تعد بإعادة إدماج الدراسات الأدبية فى الحياة الإجتماعية المادية. وقد واصلت فى مقالتها اللاحقة الإعراب عن الأمل فى تجدد النقد بتبنيه لفكرة الإنتاج الخطابى التى تدين للأفكار والنظريات النقدية الماركسية والنسوية. وخصت برات عمل فيترلى بالذكر باعتباره نموذجاً لمشروعها. ووفق رؤية برات فإن تقاطع نقد استجابة القارىء مع المفهوم الماركسى عن الإنتاج والممارسة النسوية فى التحليل الإجتماعى السياسى من شأنه أن يوسع من نطاق الحركة ويحسنها. وكان نقد استجابة القارىء الأمريكى فى خطه العام فى أوائل الثمانينيات يفتقر إلى معالجة كافية للحقائق الاجتماعية والسياسية كما سجل ذلك عليه الماركسيون والنسويون بأعداد متزايدة. وبينما أعلن الماركسيون والنسويون أن التحول من النقد المتمحور حول النص إلى النقد المتوجه للقارىء كان تحويلاً إيجابياً فى الدراسات الأدبية استدعى الأمر قطع شوط آخر للاتصال بحقائق النوع الجنسى والطبقة والقوة والمقاومة.

نظرية الاستقبال الألمانية فى أمريكا

نشأت بمعزل عن حركة استجابة القارىء الأمريكية مدرسة لنظرية الاستقبال فى ألمانيا الغربية خلال الستينيات والسبعينيات وفى جامعة كونستانز بالمقام الأول. وكان قادة هذه المجموعة المتماسكة هم هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر اللذان كثيراً ما نشرت أعمالهما فى السلسلة التى كانت تصدر كل عامين تحت عنوان **علم الشعر والتأويل: نتائج مجموعة بحثية** وتقدم مادة من المؤتمرات العلمية المهمة التى تعقد فى كونستانز. وقد اجتذب مشروع إيزر الظاهراتى الكثير من الاهتمام فى أمريكا من أواسط السبعينيات ولمدة عقد من الزمان بينما لم يحظ عمل ياوس ذى النزعة التاريخية

بالكثير من العناية حتى أوائل الثمانينيات عندما نال كتابه **التجربة الجمالية وعلم التأويل الأدبى** (١٩٧٧) ومقالاته المجموعة **نحو جماليات الاستقبال** (١٩٨٢) العناية المتعاطفة. وقد ترجم كتابا أيزر الرئيسيان **القارىء المضمر** (١٩٧٢) **وفعل القراءة** (١٩٧٦) فى ١٩٧٤و١٩٧٨ على التوالى وعرضا على الفور وعلى نطاق واسع فى الدوريات الأمريكية. وحاضر ياوس وإيزر طيلة السبعينيات فى الجامعات الأمريكية واستضيفا لمدد طويلة فى العديد من المؤسسات الكبرى. ومع ذلك فمما له مغزى أن مجموعات النقد المتوجه للقارىء الصادرة فى أمريكا عام ١٩٨٠ عن سليمان وكروسمان ثم تومبكينز لم تحتوى على مقالات لياوس بل لإيزر فقط. وعندما ترجمت منتخبات من كتابات كونستانز **فى علم الشعر والتأويل** ونشرت عام ١٩٧٩ بجمع ريتشارد أماخر وڤيكتور لانج تحت عنوان **منظورات جديدة فى النقد الأدبى الألمانى** تضمنت مقالتين لا يزر ومقالتين لياوس - وهو تقديم أكثر توازناً من المجموعات الأخرى باللغة الإنجليزية التى تضم مادة من النقد المتوجه للقارئ. وعلى الرغم من أن أعمالاً لياوس وإيزر ترجمت ونشرت بالتساوى غالباً خلال السبعينيات فى الدورية المهمة **التاريخ الأدبى الجديد** إلا أن إيزر كان هو الأكثر تمثيلاً لنظرية الاستقبال الألمانية فى أعين المثقفين الأمريكيين. وهناك سببان رئيسيان لحفاوة الاستقبال الذى لقيه *ڤولفجانج إيزر من النقاد الأدبيين الأمريكيين أولهما تخصصه فى الرواية* الإنجليزية الكلاسيكية على العكس من ياوس الذى يهتم أساساً بأدب اللغات الرومانسية المبكر وثانيهما أنه زاول القراءة المدققة بأسلوب ظاهراتى بينما انشغل ياوس بالأفكار التاريخية الطابع واسعة النطاق.

ومثلما استثار نقد استجابة القارىء الأمريكى الهجمات بسبب لامبالاته فيما يظهر بالقضايا الاجتماعية والسياسية استثارت نظرية الاستقبال الألمانية الغربية هجمات مماثلة وإن سابقة من الماركسيين الألمان الشرقيين. وفى السنوات الأولى من السبعينيات أطلق الألمان الشرقيون ولاسيما ما نفريد ناومان وروبرت ڤايمان سلسلة من الانتقادات نشرت فى معظمها على صفحات **إسهامات ڤايمار** وهى الدورية الرائدة فى مجال النظرية الأدبية فى جمهورية ألمانيا الديموقراطية خلال فترة ما بعد العهد الستالينى وكانت للماركسيين ثلاث شكاوى رئيسية. أولاً، أدانوا نظرية استقبال كونستانز لتركيزها بالكامل على استهلاك الأدب تاركة أى نظر فى إنتاجه. ثانياً، اشتكوا من ميل نقاد ألمانيا الغربية المتوجهين للقارىء إلى فرض الطابع الذاتى على التاريخ الثقافى الإنسانى. وأدانوا ثالثاً، ميل النقاد الاستقباليين الغربيين لفرض الطابع الخاص على عملية القراءة - وهو مثالية بورجوازية تتجنب كل التحليل للأصول والمحددات الاجتماعية للاستجابة الفردية. ولم ينج ياوس ولا إيزر من هذه الإتهامات التى تشبه ما وجه فيما بعد إلى فيش وهولاند وبلايش.

وكان الأمريكيون المهتمون بإيزر يعنون أكثر بآرائه حول " القارىء المضمر " وعملية القراءة ودور " الفجوات النصية " وقد افترض إيزر وجود قارىء مضمر يبنيه النص مسبقاً ويحققه الناقد بالفعل مما مكنه أن يركز نظرية الاستقبال على القارئ المتسامى (المفارق) أو الذى هو فوق وعابر للتاريخ مما يستبعد القراء الفعليين والتجريبيين والقراء الفاهمين السابقين التحدد. وبمعنى آخر تجنب إيزر التورط فى تاريخ الاستقبال لصالح الإنشغال بالاستجابة الممكنة واتفقت هذه الاستراتيجية بشكل جيد مع القصائد الشكلية القديمة. وعملية القراءة كما يصورها إيزر تستدعى إعادة تكييف مستمرة للتوقعات والتقييمات فى حدث متحرك يهدف إلى بناء التناسق. وعلى العكس من الوحدة الكلية التى تمثل نقطة النهاية فى نموذج إعادة خلق الذاتية عند هولاند فإن التناسق التتابعى الذى نجده فى تصور إيزر يحترم الزمنية المنكشفة فى تجربة القراءة. وتركز الشراكة المتبادلة بين القارىء والنص الأبعاد الجمالية والتعليمية فى القراءة بدلاً من الجوانب النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية. والقارىء يقيم الأنماط من عناصر أو خطوط النص فى تعامل نشط مع النص وفى عملية تصحح ذاتها وتزيد من الوعى الذاتى وتدعم الانفتاح الإنسانى. وحيث إن النصوص تحتوى على فجوات ومعان خالية - عناصر عدم التحدد - يضطر القراء فى عملية تجسيد الأعمال وإنتاج التناسق إلى العناية الحريصة والخلاقة بالدلائل النصية. وهكذا فإن نظرية إيزر عن الاستقبال تحترم النص مما يذكرنا بالأساليب "الموضوعية" للنقد، وهى ترفض تحويل أو إذابة النص فى ذاتية القارىء أو فى تقاليد وشفرات المجتمع التفسيرى. وهى فى نفس الوقت تعتمد على النزعة الخلاقة عند القارىء وتدعمها فى نشاطه للتغلب على مواقع عدم التحدد.

وقد نشبت مناقشة فى عام ١٩٨١ بين ستانلى فيش وڤولڤجانج إيزر على صفحات الدورية ما بعد البنيوية **دياكريتكس** (عبر النقديات). وتبين أن القضية الأساسية معرفية. إذ ألح فيش أن «الإدراك» تفسيرى فى طبعه وأن «الحقائق» سابقة التحدد بالقيم وأن "المعرفة" دائماً لها باعث مصلحى وأن «المعطيات» هى فى الواقع أمور مصنوعة وأن "النص" يكونه القارىء. والإدراك على هذا ليس فقط موسطاً بل يقوم على المواضعة. أى أن الإدراك سابق التحدد بالمجال العام والاجتماعى وليس محدداً بالفئات الفردية والمتفردة. ونتيجة لهذا فإن الفجوات أو أوجه عدم التحدد النصية التى تطلق أعمال القراءة فى نموذج إيزر ليست مبنية داخل النص وإنما تنتج فى الاستراتيجيات التفسيرية والميول الإدراكية للقارىء المجتمعى. ويرد إيزر بقوله: «إن التفسير يكون دائماً مشكلاً بمجموعة من الافتراضات أو التقاليد لكن هذه بدورها تتأثر بما تهدف إلى معالجته. ومن هنا فإن «الشئ» الذى يوسط يوجد قبل التفسير ويقوم بدور الضابط للتفسير ويكون له وقعه على التوقعات الفاعلة فى التفسير وبهذا

يسهم فى العملية التأويلية...». [٢١] ويوضح إيزر بلا مداراة بإصراره على أن النص يسبق التفسير فى الوجود ويضبطه ذلك النوع من علم الشعر «الموضوعى» أو النصى الذى يميز نموذجه العام التفاعلى أو الظاهراتى عن النماذج المتنوعة التى طرحها فيش وميللر وهولاند وبلايش وفيترلى وغيرهم.

وقد ميز روبرت هوليوب بين نقد استجابة القارىء الأمريكى ونظرية الاستقبال الألمانية فى كتابه الذى كان بمثابة المقدمة للنقد الألمانى المتوجه للقارىء بعنوان **نظرية الاستقبال** (١٩٨٤). فلم يكتب أى من النقاد الأمريكيين تحت راية أو مسمى «نقد استجابة القارىء» وإنما استعمل هذا المسمى بعد الكتابة لينطبق على مجموعة من المنظرين لم يكن بينهم صلات تذكر أو تأثير على بعضهم البعض. ويقول هوليوب إنه «إذا كان نقد استجابة القارىء أصبح قوة نقدية فإن ذلك بسبب براعة التسمية وليس بسبب أى جهد مشترك». [٢٢] وعلى النقيض فإن نظرية الاستقبال الألمانية مشروع متماسك وا ع بالذات وجماعى يستجيب لظروف وأسلاف متشابهين. وهؤلاء السابقون يشملون الشكليين والبنيويين السلافيين والظاهراتيين والتأويليين الأوروبيين ومجموعة متنوعة من علماء الإجتماع ثم منظرى فعل الكلام. ومما له مغزى أن التحليل النفسى والنسوية كانا غائبين بشكل يلفت النظر. ويرى هوليوب أن «أوجه الشبه فى المنظور النقدى العام بين نقد استجابة القارىء ونظرية الاستقبال هى فى النهاية بالغة السطحية والتجريد مما يحول دون أى إندماج بينهما» (١٣م – ١٤م) ومع ذلك فإن عرضه الذى يلى ذلك لأوجه داخل المشروع الألمانى تدل على نقص فى التماسك يماثل التنوع الأمريكى كثيراً. وهذا الشبه المهم – التنوع والصراع – يبرز نشاط العديد من الإلتزامات الفلسفية العاملة داخل كل اتجاهات النقد المتوجه للقارىء (الشكلية والظاهراتية والتأويلية والماركسية) والتى يتسم بها هذا النقد الألمانى والأمريكى. وسواء أكانوا قسماً من جماعة متماسكة أم حركة فضفافة فإن نقاد استجابة القارىء فى ألمانيا وأمريكا كانوا عادة يعملون فى نقطة التقاطع الحاد للعديد من القوى الفلسفية المتصارعة. فإيزر يختلف عن ياوس قدر اختلافه عن فيش. وكان الذى يميز النقاد الأمريكيين البارزين بصورة مهمة عن الألمان الكبار هو الانشغال بالتعليم وعلم النفس. وفيما بعد زاد الاهتمام بالنسوية من تمييز الحركة الأمريكية عن مدرسة كونستانز الألمانية.

عن الحدود والتغيرات

فيما خلا النقد النسوى واليسارى لم تظهر أية جماعة أو مدرسة خلال السبعينيات فى أمريكا أكثر تعددية وتنوعا من حركة استجابة القارىء. وحسب عرض جين تومبكيتر فإن هذه الحركة شملت عدة مداخل ومناهج شكلية وظاهراتية وبنيوية

وما بعد بنيوية وتحليلية نفسية. وترى سوزان سليمان أنها تشمل نصف دستة من المنهجيات المنفردة تتراوح من البلاغية والإشارية *والظاهراتية إلى التحليل النفسى* والتأويلية وأساليب التحليل الاجتماعية - التاريخية (وإن كانت هذه الفئة الأخيرة تنطبق أساساً على نظرية الاستقبال الأوربية). وكان يمكن أن تمد حدود هذه الحركة أكثر لو أدخلنا فى نطاقها الأعمال الاستقبالية التى قام بها التأويليون الجدد من أمثال سبانوس أو النسويون من أضراب فيترلى - وكلاهما وعد ببث الحياة فى نشاط نقد استجابة القارئ خلال فترة ركوده الأولى فى أواخر السبعينيات. وقد أعلنت قوة التحليل الأيديولوجى الذى دعا إليه سبانوس وفيترلى كممثلين لحركات نقدية - ومعهما منظرو الدراسات الثقافية الصاعدون - عن التغير فى مشروع النقد المتمركز حول القارئ.

وعلى الرغم من اتساع مدى نقد استجابة القارئ الأمريكى فإن تعدديته *البادية* لم تتسع للمنهجية المتمركزة حول النص عند نقاد معينين من الشكليين والبنيويين والتفكيكيين والتأويليين. وبالإضافة إلى ذلك فلم يسع بطيب خاطر ذلك *النقد البرامجى المتمركز حول الفكرة الأدبية* الذى كان القاسم المشترك بين معظم نقاد الأسطورة والوجوديين والجماليين السود.

وقد كان نقد استجابة القارئ من زاوية معينة أقل المدارس والحركات المعاصرة تعددية. ويسعى التعدديون عادة إلى تجنب خطرين رئيسيين: فهم يعارضون آية نظرية تصر على أن هناك (فقط) تفسير واحد صحيح للعمل،وهم ينكرون أية نظرية تشجع على وجود العديد من القرارات المقبولة بقدر ما يوجد قراء. ويشجع التعدديون الحرية التأويلية لكنهم مع ذلك يضبطونها، وهم يحتلفون عادة بالتنوع المحدود ويستنكرون التعسف الصريح. وقد تجاوز بعنف نقاد استجابة القارئ من أمثال بلايش وهولاند وفيش بوضعهم المعنى فى القراء المفردين الحدود التى تعتبر جوهرية عند *التعدديين* واعتدت حركة استجابة القارئ على التعددية الأمريكية التقليدية ليس فقط بالرخصة النقدية التى منحتها للقراء الأفراد ولكن، بالمفارقة، بالإلحاح على أنه يوجد تفسير «صحيح» واحد فقط لكل قارئ. ومثلما توجه تقاليد *المجتمع التفسيرى القراءة إلى* طرق معينة سابقة الوضع فإن نفسيات أو ذوات القراء الشخصية تحدد نتيجة تجارب القراءة عندهم مسبقاً. لقد نسف نقد استجابة القارئ الحدين الرئيسيين عند التعددية التقليدية.

واتسم التعليم الأمريكى العالى بتغيرات مؤثرة متنوعة خلال سنوات تشكل حركة استجابة القارئ من بينها التوسعات عريضة الانتشار فى أحجام الجامعات والفصول الدراسية، والدعوات الناجحة لضمان حقوق الطلاب، والمطالب الفعالة بأن تكون المناهج ذات صلة بالحياة،ونجاح المطالب لوضع مناهج متخصصة للدراسات العليا،والمحاولات

اليوتوبية لإعادة تعليم المجتمع، والجهود المتناثرة والناجحة لهدم سياسات التصنيف التقليدية،والدعوات التى لاقت صدى لتقييم المدرسين رسمياً. والذى حدث هو انتقال عام للتركيز فى التعليم من المدرس إلى الطالب ومن العلم إلى الخبرة (التجربة) ومن الدرس غير المدفوع بغرض إلى تنمية النفسى ذاتياً. وبدا كما لو أن المصدر المرجعى الجديد هو المفكرة اليومية وليس الموسوعة. وأصبحت النفس وليس المدرس هى مصدر السلطة كما بدا الاعتراف كنشاط خلاق. وفضلت الحلقة الدراسية الصغيرة على قاعة المحاضرات الكبيرة. وحل بيان الاستجابة محل المقالة النقدية. ولم يكن من المدهش فى هذا الجو أن الدراسات الأدبية المتمحورة حول النص تعرضت لتحد من جانب نقد استجابة القارىء كما لم يكن من المدهش أن الإتهامات ضد التحليل المتوجه للقارىء شملت تهم النرجسية والعداء للفكر والاستسلام للنزعة الاستهلاكية وتحويل التدريس فى الفصل إلى المعيار الأوحد لكفاءة النظرية والممارسة. وفى هذا السياق أصبحت استراتيجية الاستقباليين المبكرة فى الهجوم على النقد الجديد ترمز للمزيد من التغيرات العريضة الجارية فى التعليم الأمريكى خلال عصر الفضاء.

وكثيراً ما تجاوز نقد استجابة القارىء فى مراحله المتأخرة النزعة الشخصانية والنرجسية المقيدة التى اتسم بها قبل ذلك رانيًا إلى القوى اللاشخصية الاجتماعية والثقافية التى تحدد النفس ونشاطها. والنتيجة هى أن النفس المضخمة التى افترضتها الصياغات المبكرة سرعان ما أصبحت نفساً محدودة فى النظريات اللاحقة. ويظهر هذا التغير المهم فى أكمله عند فيش وفيترلى. وعندما نشر هولاند كتابه الأنا كان قد أضاف بعداً جديداً إلى نظريته عن إعادة خلق الذات بحيث يضع الدور الأساس للثقافة فى الاعتبار: «إن الثقافة تمكن وتحد الفرد» أو إذا عبرنا عن الفكرة فى مصطلح نظرية الذاتية «الذوات اجتماعية وسياسية بجانب أنها فردية» (١٤٩) وبالمثل فإن كتاب بلايش **النقد الذاتى** علامة على حدوث التوسع فى مشروعه السابق لأنه بالتحديد أضاف طرحاً مفصلاً عن كيفية التوصل للتفسيرات جمالياً. ويرى بلايش أن كل المعرفة «تجد نفسها،جزئياً على الأقل، تحت سلطة الدوافع الجمعية والمجتمعية»(٢٦٥) وما يميز هذه النظريات الاجتماعية المتأخرة التى صاغها كبار الاستقباليين هو الدرجة التى ذهبوا إليها فى الاعتراف للمرة الأولى بالقوى التحديدية لممارسات الاجتماعية والتقاليد الجمعية.

وبينما حاول معظم النقاد الكبار المرتبطين بحركة استجابة القارىء تغيير الممارسات والنظرية التعليمية التقليدية إلا أنهم لم يحاولوا تغيير نسق الأعمال العظيمة المعتبرة القائم. ومن هنا فقد حدوا من نطاق مشروعهم. والقضية هنا جزئياً كانت مدى إنطباقية أساليب القراءة الفردية التى دعا إليها الاستقباليون. فحيث أن مناهج استجابة القارىء تنطبق على أى أدب من أى عصر ونوع أدبى لم يوجد دافع لاخترا ع

أو تفضيل نسق خاص من الأعمال المعتبرة كما فعل النقاد الجدد. ومع ذلك فإن نقاد استجابة القارىء ولاسيما ذوى المشارب الظاهراتية والتأويلية أبطئوا سرعة القراءة «العادية»(كما فعل بعض النقاد التفكيكيين) واستدعى هذا التغير هجوماً على نظريات الشكل المساحى لصالح مفاهيم جديدة حول «الشكل» المسلسل والتتابعى أو الزمنى. فعلى العكس من النقاد الجدد الذين فضلوا أنوا ع الأدب القصيرة والشاعرية فإن نقاد استجابة القارىء كانوا يستريحون للأنوا ع الطويلة والقصيرة بلا فارق ويرضون عن النثر كما عن الشعر. ونتيجة لهذا استرخت الحدود القديمة على نسق الأعمال المعتبرة بعض الشىء ولكن على الرغم من نشوء نظرة أكثر تسامحاً وشمولية لهذا النسق لم تظهر معها الحاجة التى توازنها إلى تقييم الأعمال والحكم عليها من الناحية الجمالية. وظل النقد الحكمى مثل النقد التاريخى غير مرضى عنه. ولم يكن إصلاح نسق الأعمال المعتبرة ليحدث فى نقد استجابة القارىء فى غياب هاتين الممارستين المغضوب عليهما. وليس مما يدهش أن النسويين والجماليين السود وغيرهم من النقاد العرقيين وجدوا المبرر للشكوى من حالة هذا النسق عند كبار نقاد استجابة القارىء. وحتى فى السنوات اللاحقة التى توجه فيها نقاد استجابة القارىء نحو النظرية الاجتماعية ظلوا يركزون فى المقام الأول على مجموعات صغيرة من الطلاب والأساتذة ويتجنبون تحليل المجتمع والثقافة على نطاق واسع. وأخذ الاستقباليون النسويون بدءاً من أواخر السبعينيات يغيرون من هذا التركيز الضيق ويعدلون من النسق المحدود للأعمال المعتبرة - وهو مشروع يتفق مع التحول الجديد إلى التحليل التاريخى والسياسى والأيدويولوجى.

وعلينا لكى نصل إلى فهم أكمل للفروع المختلفة لنقد استجابة القارىء الأمريكى أن تنظر فى الإسهامات التى قدمها نقاد بنيويون معينون إلى نظريات القراءة والقارىء. وسوف نفحص فى القسم الرابع من الفصل التالى طروحات الاستقبال النصى التى قدمها مايكل ريفاتير وچيرالد برينس وچوناثان كللر وروبرت شولز.

الفصل التاسع
البنيوية وعلم العلامات الأدبى

السلف والخلف

استمر زمن ازدهار البنيوية وعلم العلامات (السيميوطيقا) بين مفكرى الأدب الأكاديميين الأمريكيين من أوائل السبعينيات إلى أوائل الثمانينات. والنقاد الرئيسيون يضمون سيمور شاتمان وچوناثان كللر وكلاوديو جويلين ورومان چاكوبسون وچيرالد برينس وروبرت شولز ومايكل ريفاتير. ويدينون كلهم ما عدا جاكوبسون للتراث الفرنسى فى التحليل البنيوى الذى ينبع من فرديناند دى سوسير ويصل إلى ذروته عند كلود ليڤى ستراوس ورولان بارت. وأدى انتصار البنيوية فى فرنسا خلال الستينيات أكثر من أى شيء آخر إلى النشأة الفورية للبنيوية الأدبية والسيميوطيقا فى أمريكا. وجرت العلامات الأولى للتأثير الفرنسى الحاسم على النقد الأمريكى عام ١٩٦٦ مع نشر عدد خاص عن "البنيوية" فى **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** وعقد مؤتمر مهم يركز على "الجدل البنيوى" فى جامعة جونز هوبكنز. وبعد عدة سنوات طبع العدد الخاص ومداولات المؤتمر فى كتابين، **البنيوية** (١٩٧٠) وجمعه چاك إيرمان **والجدل البنيوى** (١٩٧٠ طبعة جديدة ١٩٧٢) وجمعه ريتشارد ماكسى ويوچينو دوناتو، أصبحا على الفور وثيقتين رئيسيتين عند النقاد الأمريكين البنيويين والسيميوطيقيين وتشير هذه النصوص التى وضعها أساتذة فى اللغة الفرنسية إلى بروز الاهتمام الأمريكى بالبنيوية الأدبية داخل سياق الإنجازات الغالية (الفرنسية) المعاصرة.

ومع ذلك فعند وصول البنيوية إلى أمريكا بالفعل قد كونت تراثاً ثرياً ومركباً يرتبط ليس فقط باللغويات السوسيرية المبكرة وإنما كذلك بعلوم الشعر الشكلية والبنيوية السلافية وبالأنثروبولوجيا البنيوية البريطانية والفرنسية وباللغويات الوصفية الأمريكية وبالأعمال الفرنسية الأحدث فى التحليل النفسى البنيوى والنظرية السياسية وعلم كتابة التاريخ ودراسات السينما والنظرية الأدبية. وأضاف بعض الأمريكيين فيما بعد إلي هذا الخليط السيميوطيقا المحلية عند شارلز ساندرز بيرس وشارلز موريس والنحو التوليدى عند نعوم شومسكى ونقد الأسطورة عند نورثروب فراى. ولأن البنيوية اكتسبت أتباعاً لهم وزنهم فى الستينيات والسبعينيات ليس فى أمريكا فحسب بل فى عدة بلدان أوروبية شرقية وألمانيا وهولندا وإسرائيل وإيطاليا أصبح من المألوف بين النقاد الأمريكيين فى أواخر السبعينيات أن يشيروا إلى الكتابات المعاصرة الآتية من تلك الأماكن. ومن الحالات المهمة في هذا الصدد زيادة تداول كتب السيميوطيقى الإيطالى أومبرتو إيكو والسيميوطيقى الروسى يورى لوتمان فى الولايات المتحدة.

ويمثل مجيء البنيوية والسميوطيقا إلى أمريكا فى السبعينيات وصول حركة دولية متعددة الأوجه ولها إمكانية كبيرة فى التأثير على مناهج البحث المتعدد الدرس الناشئة. وكان العديد من مؤرخى الفن الأمريكيين وكتاب التاريخ ودارسى الموسيقى والفلاسفة واللاهوبين وغيرهم من المتخصصين قد بدأوا فى السبعنيات فى استكشاف التطبيقات المحتملة لعائلة المناهج والنماذج البنيوية والسيميوطيقية فى مجالاتهم. وهكذا لم تقتصر الحركة البنيوية فى أمريكا وفى غيرها على النظرية الأدبية والنقد بل كانت لها جذور وتطبيقات فى العديد فى الميادين وفى دوائر قومية كثيرة.

والقاسم المشترك بين أنواع المذاهب البنيوية والسيميوطيقية مجموعة من الصياغات والمناهج الرئيسية المترابطة المستمدة من الأصل فى سوسير والتى تشكلت فى تعارض مع مناهج البحث التاريخية والتأويلية. وكان سوسير اقترح فى أوائل القرن كوسيلة لتجنب المشاكل المتنوعة التى وسمت اللغويات والفيلولوجيا التاريخية فى القرن التاسع عشر تركيز التحليل على القواعد والتقاليد الكامنة فى اللغة بدلاً من التركيبات السطحية لأفعال الكلام. وبمعنى آخر أراد سوسير تحليل البعد الاجتماعى أو الجمعى للغة بدلاً من الأفعال الفردية التى ينتجها الأفراد، ورعى البحث فى القواعد بدلاًمن التعبيرات والنحو بدلاً من الإستعمال اللغوى والنماذج بدلاً من المعلومات والكفاءة بدلاً من الأداء والأنظمة بدلاً من التحققات واللغة (لانج) بدلاً من الكلام (بارول). وتتطلب إعادة بناء نظام اللغة ككل وقف تطوره التاريخى ودراسة عناصره فى وقت معين. والتحليل البنائى على العكس من البحث التاريخى ينحو إلى فحص البعد الآنى أو التزامنى للأنظمة وليس بعدها الزمنى أو عبر الزمنى. فعندما أقدم ن. س. تروبتزكوى مثلاً وهو عنصر بارز فى حلقة براغ اللغوية على دراسة أصوات اللغة فى الثلاثينيات ميز بين دراسة أصوات الكلام الفعلية (الفونيطيقا) أو الصوتيات ودراسة نمط الفونيمات أو الوحدات الصوتية الأساس فى عمل اللغة (الفونولوجيا). وكان تروبتزكوى مثل سوسير مهتماً بالأبنية اللاواعية الآنية للظواهر. أما كلودليفى ستراوس فقد اتبع نهج تروبتزكوى وسوسير خلال الأربعينيات وكان أول من وجه الدراسة الأنثروبولوجية للأساطير البدائية نحو تحليل الأنساق المحكومة بالقواعد فى النصوص الثقافية الجماعية مع اعتبار كل التنوعات التاريخية كأجزاء فى نظام أسطورى لا زمنى آنى كامن.

و فى أوائل السبعينيات عكست برامج البنيوية التى طرحها نقاد الأدب الأمريكيون المبادىء المستمدة فى تراث سوسير. فقد ذهب روبرت شولز فى **البنيوية فى الأدب : مقدمة** (١٩٧٤) إلى وجود مكانة خاصة للبنيوية فى الدراسات الأدبية "لأنها تسعى إلى إقامة نموذج نظام الأدب نفسه... وقد حاولت البنيوية – وتحاول – إقامة نموذج أساسى للدراسات الأدبية يكون علمياً بقدر الإمكان بتحركها من دراسة اللغة

إلى دراسة الأدب وسعيها لتحديد مبادىء البناء الفاعلة ليس فقط فى الأعمال المفردة ولكن فى العلاقات بين الأعمال عبر كل المجال الأدبى". [١] وكما هى عادة جميع البنيويين يرى شولز أن موضوع تحليلاته هو كلية الظواهر فى مجاله (و ليس كهيئات مستقلة منفردة) ويتصور هدف هذه التحليلات على أنه وضع نموذج لنظام الأدب بعينه ويناصر جوناثان كللر فى كتابه علم **الشعر البنيوي: البنيوي واللغويات ودراسة الادب** (١٩٧٥) البنيوية فى مواجهة أشكال النقد التفسيرية المنهجية: "إن نوع الدراسة الأدبية التى تساعد البنيوية المرء على تصورها لن يكون تفسيرياً فى المقام الأول فهو لن يقدم منهجاً ينتج معان جديدة لم يتوقعها أحد عندما يطبق على الأدب... وستصبح دراسة الأدب، على العكس من قراءة ومناقشة الأعمال المنفردة، محاولة لفهم التقاليد التى تجعل الأدب ممكناً." [٢] ويرى كللر أن النقاد البنيويين بحاجة إلى الكشف عن نظم التقاليد التى تمكن وجود الأدب وتفسيره وفهمها. ولا يكرس هذا النقد نفسه للتفسير فى حد ذاته كما لايقتصر على الأعمال المنفردة. وبينما نحا كل من كللر وشولز إلى النظر للأدب من الجانب التزامنى والمنهجى فإن المؤرخ الأدبي كلاوديو جويلين ذهب فى كتابه **الأدب كنظام** (١٩٧١) إلى أن تاريخ الأدب – متميزاً عن اللغة والمجتمع – لا يتسم بسريان عمل الأنظمة الكاملة فيه قدر ما يتسم باتجاه صوب النظام والبنائية." [٣] وتتعدل هذه النظره المعتدلة للأنظمة الأدبية أكثر لأن تلك الأنظمة ليست تعلو على الزمان أو التاريخ "(٣٨٩) ويحذر جويلين النقاد فى الأساس من السعى وراء التصنيفات العالمية ويريد منهم أن يحجزوا مكاناً للتاريخ الأدبى داخل النقد البنيوى.

و حيث إن سوسير كان يقيم الأبنية الدفينة أعلي مما يُقيم الظواهر السطحية فإن عمله يتوازي جزئياً مع مشاريع ماركس وفرويد، ذلك لأن اهتمام ماركس بالأسباب الكائنة وعناية فرويد بالدوافع اللاواعية قلصا بصورة دراسية في المكانة التقليدية للوعي الإنساني الفردي ونقلا الاهتمام إلي القوة التي تعلو علي الشخصية بصورة تشبه ما نجد عند سوسير. ويصور "إختفاء الذات "الذي ولدته البنيوية، والماركسية والفرويدية كذلك، النفسي كشيء مصنوع ناتج عن الأنظمة الإجتماعية اللاشخصية والفرد لاينشيء ولا يحكم شفرات وتقاليد حياته النفسية أو وجوده الاجتماعي أو تجربته اللغوية. وليس مما يدهش أن البنيوية اتفقت مع الماركسية والتحليل النفسي كما بدا مثلا في أعمال جوليا كريستيفا المهمة، وهي منظرة بلغارية كانت تعمل في فرنسا منذ منتصف الستينيات وعملت في أمريكا بعض الوقت منذ أواخر السبعينيات.

وكان سوسير قد تنبأ بإمكانية ظهور علم جديد هو علم العلامات وأنظمة العلامات أسماه "بالسيميولوجيا" مبدئياً. وكان يعتقد أن نوع اللغويات البنيوية التي وضعها يمكن أن يقوم بدور منهجي رئيسي في ذلك المجال الجديد وتصور سي. س.

بيرس، وهو معاصر لسوسير علماً مماثلاً أسماه السيميوطيقا وربطه بمناهج المنطق بدلاً من اللغويات. وعندما ألقى ستراوس محاضرته الافتتاحية عام ١٩٦١ فى الكوليج دى فرانس وضع الأنثروبولوجيا البنيوية التى إبتدعها داخل مجال السيميولوجيا العريض. ومع تزايد الاستعمال العام لكلمة السيميولوجيا مع قريبتها غير الفرنسية "السيميوطقيا" أصبح المصطلح يحدد مجالاً للدراسة يختص بتحليل أنظمة العلامات والشفرات و التقاليد من كل نوع مما يتراوح من اللغات الطبيعية إلى لغات الحيوانات ومن إشارات المرور إلى لغات الإشارات ومن لغة الموضة إلى معجم الأغذية المنتظم ومن قواعد القصص الفولكلورية إلى قواعد الأنظمة الصوتية ومن شفرات الطلب التشخيصى إلى تقاليد الأساطير البدائية والأدب المتحضر، وعلى الرغم من أن السيميوطيقا (أو السيميولوجيا) كثيراً ما اعتمدت على المناهج اللغوية إلا أنها فى معناها الواسع تجاوزت حدود البحث اللغوى والأدبى بكثير. وكان الاتجاه خلال الستينيات والسبعينيات هو إحلال "السيميوطيقا "أو "السيميولوجيا "محل كلمة "البنيوية" وأعلن هذا التحول المصطلحى الذى حدث فى أمريكا أواخر السبعينيات عن توسيع آفاق شتى المتأثرين بسوسير. والبنيوية والسيميوطيقا الادبية هى جزء من مشروع أوسع وهكذا كانت لرؤية سوسير صفة النبوءة. واتسمت الفروع العديدة لحركة السيميوطيقا العالمية بعد أواسط الستينيات وسواء أكان موضوعها سيميوطيقا الحيوانات أم علم القص والحركيات أم لغويات النص بابتكار لافت للنظر فى وضع المصطلحات يتأسس على ميل للمحافظة فى المنهج. والعمليتان الرئيستان الشائعتان فى التحليل السيميوطيقى يتضمنان:

(١) تأسيس مجال أو حقل تزامنى فى المعلومات. و(٢) إخضاع هذا المجال للتقسيم لوحدات صغيرة ثم تصنيف الوحدات وتحديد القواعد الكامنة التى تحكم تجمعاتها. وعادة ما يحدد السيميوطيقيون لأنظمتهم المختلفة أصغر الوحدات المؤسسة والقواعد الشكلية للعلاقات بين هذه الوحدات. والنموذج الكلاسيكى هنا هو الفونولوجيا أو النظام الصوتى الذى وضعه تروبتزكوى بالعدد المحدود من الفونيمات الذى يحتويه والمنظمة فى تعارضات ثنائية قابلة للتوسطات الثلاثية. ففى دراسته للأساطير وضع ليفى ستراوس "الميثيمات" (وحدات قصصية ضئيلة) درسها فى علاقات التعارض والتوسط التى تدخل فيها. وعندما تصدى لدراسة شفرات الطهو البدائية بحث فى أنماط "الذوقيات" المنتظمة. ويرجع السيميوطيقيون عادة إلى الصيغ الرياضية لتنظيم معلوماتهم مما يشير إلى الرابطة الجوهرية مع العلم الكلاسيكى واحترامه.

و كانت تلك الصلة بالعلم التقليدى، من بين صلات أخرى، السبب فى ظهور التشكك والانتقادات داخل الدوائر السيميوطيقية مما أدى فى فرنسا مثلاً إلى ظهور انتقادات أدت إلى نشأة "التفكيكية" و"التحليل السيميوطيقى" و"السيميولوجيا النقدية"

و"التحليل الفصامي" وغيرها من المشاريع المناقضة. وجاء نشر كتاب **أس/زد** (١٩٧٠) لبارت ليرمز إلى هذه الأزمة في الحقل الدراسي. وكذلك فعلت كتابات چاك دريدا وميشيل فوكوه وچوليا كريستيڤا وغيرهم من المرتبطين بدورية **تيل كيل** في أواخر الستينيات. وهكذا أحاطت الشكوك سريعاً كما سنرى في الفصل التالي بالحلم في علم يعاصر عصر الفضاء حقاً ويولد معرفة جديدة بطريقة متماسكة. وعلى الرغم من هذه الشكوك والهجمات على المشروع البنيوي ـ السيميوطيقي فإنه أنتج الكثير من الأعمال المهمه خلال فترة ازدهاره ولا يزال يعد بالمزيد.

لغويات وسيميوطيقا الخطاب الشعري

في خلال العقود الثلاثة التي أعقبت بداية عصر الفضاء ركز معظم البنيويون والسيميوطيقيون في كافة أرجاء العالم على أدب النثر القصصي. وعلى الرغم من توجيه الاهتمام الأقل نسبياً للشعر إلا أن أعمالاً مهمة ولافتة للإهتمام تتعلق بالخطاب الشعري ظهرت. ففي الستينيات استعملت أهم الأعمال البنيوية حول الشعر مناهج الأسلوبيات اللغوية الصارمة كما يظهر في كتاب صمويل ليفين **البناء في الشعر** (١٩٦٢) وكتاب مايكل ريفاتير **الأسلوبيات البنيوية** (١٩٧١) وهو مجموعة من المقالات كتبت من الستينيات والعديد في المقالات التي كتبها رومان جاكوبسون في ذلك العقد. وطبق علم السيميوطيقا الجديد بفاعلية في السبعينيات على الخطاب الشعري كما نجد مثلاً عند بول زمثور في **مقالة شعر العصور الوسطى** (١٩٧٢) ويوري لوتمان في **تحليل النص الشعري** (١٩٧٢ وترجم في ١٩٧٦) ومايكل ريفاتير في **سيميوطيقا الشعر** (١٩٧٨) وكان رومان جاكوبسون ومايكل ريفاتير أكثر نقاد الشعر إسهاماً وتأثيراً في تطور البنيوية والسيميوطيقا الأدبية في أمريكا وقد عمل كلاهما في الولايات المتحدة لما يزيد عن الثلاثة عقود.

ومما له مغزى أن جاكوبسون عمل بين ١٩١٥ و١٩٢٠ رئيساً لحلقة موسكو اللغوية ونائب الرئيس لحلقة براغ اللغوية بين ١٩٢٧ و١٩٣٨. وقد درس في الأربعينيات في جامعة كولمبيا وفي الخمسينيات والستينيات درس في جامعة هارڤارد ومعهد ماساشوستيس للتكنولوجيا في آن واحد. كما عمل في السبعينيات في العديد من المؤسسات الأمريكية بما فيها جامعات براون وبرانديس وييل ونيويورك. ولم يكن جاكوبسون على معرفة وثيقة بالشكلية الروسية وبنيوية براغ فحسب وإنما أيضاً بالأنتروبولوجيا البنيوية عند كلود ليڤي ستراوس الذي عمل معه خلال أوائل الأربعينيات في أمريكا. وفي الواقع كان جاكوبسون هو أول من عرف ليڤي ستراوس باللغويات البنيوية. ويجسد رومان جاكوبسون تاريخ البنيوية في القرن العشرين ربما أكثر من أي شخص آخر.

ومن إسهامات جاكوبسون فى دراسة الشعر تحليلاته النموذجية للنصوص الشعرية ونظرياته العامة حول الوظيفة الشعرية. وقد وضع إعلانه "اللغويات والشعر" (١٩٥٨) والذى نشر فى كتاب جمعه توماس سيبوك بعنوان الأسلوب فى اللغة (١٩٦٠ مداولات لأحد المؤتمرات) الأسس للكثيرمن المناقشات والتطورات التى حدثت فيما بعد فى البحث البنيوى - السيميوطيقى - وسرعان ما أصبحت مقالاته (قصيدة القطط لشارل بودلير)والتى اشترك مع ليفى ستراوس فى كتابتها نموذجاً أيضاً مؤثراً فى النضال لوضع مدخل بنيوى صالح لدراسة الشعر.

ويقول جاكوبسون فى "اللغويات والشعر "إنه توجد ستة عوامل فى الاتصال اللفظى تقابلها ستة وظائف (أنظر الشكلين ١ و٢)

المتحدث	السياق الرسالة	المخاطب
(المشفر)	الصلة الشفرة	(يفك الشفرة)

الشكل ١ ستة عوامل فى الاتصال الكلامى

العاطفة	الإحالية الشعرية	النزوعية
	الصلة الكلامية الميتالغوية	

الشكل٢ الوظائف الستة للاتصال الكلامى

و بينما يعزل جاكوبسون ستة وظائف منفصلة للاتصال يصر مع ذلك على أنه يندر أن تؤدى الرسائل الكلامية وظيفة واحدة فقط منها، فليس هناك إحتكار بل تنوع للوظيفة. ومن هنا فإن الذى يحدد البناء الكلامى للرسالة هو سيادة وظيفة فيها على بناء هرمى من الوظائف الأخرى. وكان الأثر الرئيسى على التحليل الشعرى لنموذج جاكوبسون هو نسف المفهوم التقليدى "للشعر" باعتباره لغة موزونة موضوعة فى قوالب نوعية معيارية. والوظيفة الشعرية لا تظهر نفسها فحسب فى الشعر ولكن أيضاً فى الأناشيد السياسية والإعلانات التجارية والكثير غيرها من أشكال الخطاب. وسواء أكانت الوظيفة الشعرية مهيمنة أم لا فإنها تظهر على نطاق واسع وكثيرة الحدوث فى الرسائل الكلامية ونتيجة لهذا لا يمكن للغويين ودارسى الشعر قصر الدراسة العلمية للشعر على الأنواع الأدبية التقليدية.

وعندما يدرس جاكوبسون الأنواع الشعرية التقليدية فإنه يصفها عن طريق تمييز الأنماط الهرمية للوظائف الكلامية فيها. فالشعر الملحمى مثلاً والذى يتوجه عادة نحو خطاب ضمير الغائب يتضمن الاحالية بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية. والشعر الغنائى المرتبط بضمير المتكلم يُنشط الوظيفة العاطفية أو التعبيرية بجانب الوظيفة الشعرية. وتتميز الوظيفة الشعرية فى حد ذاتها بثلاثة ملامح:(١) التركيز الكثيف على الرسالة الكلامية من أجل ذاتها. (٢) التوجه الملحوظ لطمس الوظيفة الإحالية. (٣) المنحى القوى للتوازى على كل المستويات اللغوية (الصوتية والمورفولوجية والجملية والمعجمية). "إن هذه الوظيفة بتدعيمها لظهور العلامات تعمق من الثنائية الجوهرية بين العلامات والأشياء." (٤) (٤) ولأن الوظيفة الشعرية تظهر نفسها فى اللوحات والأفلام والباليه والمؤلفات الموسيقية بالإضافة إلى الرسائل الكلامية بما فيها الأعمال الأدبية يمكن دراستها بفائدة داخل سياق السيميوطيقا العامة بدلا من مجرد اللغويات أو علم الشعر".إن آية محاولة لتقليص مجال الوظيفة الشعرية بحيث لا تتعدى الشعر أو لقصر الشعر على الوظيفة الشعرية ستكون تبسيطاً مبالغاً فيه خداعاً." (٩٣) وعلى الرغم من تصور جاكوبسون لوجود مكان للشعر داخل السيميوطيقا إلا أنه شخصياً استمر فى دراسته داخل إطار اللغويات.

وربما كانت أكثر تحليلات جاكوبسون العديدة للشعر تأثيراً المقالة التى اشترك فى كتابتها مع ليفى ستراوس لدراسة قصيدة بودلير "القطط" وهى فى قالب السوناتا. وأصبحت هذه المقالة رمزاً «للبنيوية المصغرة».- وهى نوع خاص من التحليل المدقق يعنى بالأنماط الرياضية من التباين والتطابق والترابط والتوازى فى مجالات النحو وتركيب الجمل والدلالات والبلاغة والأفكار الأدبية والنغمة والتركيب المقطوعى والنسيج الصوتى على وجه الخصوص. ويركز نمط البحث البنائى الذى أرساه جاكوبسون فى مجال النسيج الصوتى بشكل يكاد يكون تسلطياً على التنغيمات المعقدة والجرس فى الحروف الساكنة والمتحركة والقوافى ووحدات الوزن، وأدى ذلك إلى إضفاء الشيئية على الوظيفة الشعرية فى النص المفرد بطريقة تذكرنا بالشكلية السلافية. فالعناصر العديدة فى عمل مثل "القطط "تضفى على القصيدة عندما تتجمع وتتنسق "قيمة الشىء المطلق". (٥) وكما قال ليفى ستراوس "فإن كل عمل شعرى إذا درسناه بمفرده يحتوى فى ذاته على تنويعاته التى يمكن تصويرها على محور رأسى حيث أنه يتشكل من مستويات فوق بعضها...» (١٢٤) وقد تجاهل نوع الدرس التزامنى الذى قام به جاكوبسون وليفى ستراوس السيرة والتاريخ الأدبى والثقافى واستجابة القارىء تاركاً العمل منفصلاً عن سياق الإنتاج والاستقبال.

وأثار التحليل المصغر للقصيدة الذى اتسمت به النبيوية اللغوية عند جاكوبسون الانتقادات من مختلف الأمريكيين المتعاطفين معه بمن فيهم خاصة مايكل ريفاتير الذى

بدأ الانتقاد الأمريكي البنيوى لجاكوبسون فى مقالته المشهورة "وصف البنية الشعرية: مدخلان لقصيدة بودلير القطط" (١٩٦٠ ونشرت لأول مرة فى العدد الخاص عن "البنيوية" **فى مجلة ييل للدراسات الفرنسية**). ويشتكى ريفاتير من أن الكثير من الملامح اللغوية التى يدرسها جاكوبسون وليفى ستراوس ليست فاعلة من الناحية الأدبية وأن اللغويات البنيوية لا تستطيع بدون مساعدة من الأسلوبيات الأدبية أن تميز العناصر الجمالية ذات الصلة من الأخرى التى لا صلة لها. والمشكلة فى تحليل جاكوبسون أنه معالجة متساوية بلا تمييز لكل جوانب النص والمشكلة على وجه خاص هى السعى وراء أوجه التوازى غير ذات الصلة إلى درجة العمى. وبينمايشاطر ريفاتير البنيويين الآخرين فى كراهتهم للنقد البيوغرافى فإنه يصر على ضرورة وجود نقد يقوم على استجابة القارئ (وقد اتبعه بنيويون أمريكيون آخرون فى هذا الصدد كما سنرى فى القسم الرابع فى هذا الفصل) فالقارىء المميز المنتبه إلى القيمة الجمالية والمغزى الأدبى هو الذى يحول دون وقوع النقد الوصفى فى العقم النظرى. "لا يمكن لأى تقسيم إلى وحدات صغرى أن يكون ذا فائدة إذا كان ينتج على حد سواء وحدات هى جزء من البناء الشعرى وأخرى محايدة ليست كذلك." (٦) (٦) وعلى النقد ليهرب من أيدى الحرفيين المُضللة أن يعتمد على ردود الأفعال الفاهمة عند القراء الحساسين. "إن تقسيم القصيدة ذى العلاقة لابد من هنا أن يقوم على هذه الاستجابات..." (٢٠٣) والذى فعله ريفاتير هو تنشيط دور المخاطب فى عملية الاتصال. وبالإضافة إلى ذلك وسع من نطاق الفائدة الممكنة وصلة سياق الاتصال بوضع عمل الشاعر داخل إطار تاريخ اللغة والأدب. وتتغلغل الإشارات إلى معاجم الفرنسية وأعمالها الأدبية فى القرن التاسع عشر فى قراءة ريفاتير لقصيدة بودلير. وتمثل هذه الاستعادة للبعد التاريخى للأدب فى مشروع ريفاتير للنقد البنيوى الهدف الرئيسى لمقالات كلاوديو جويلين فى نفس الفترة. وقد دعا ريفاتير فى معرض انتقاده لعزلة القصيدة التى اتسم بها التحليل عند جاكوبسون إلى تحديد دور مهم لاستجابات القارىء و السياقات التاريخية فى النقد البنيوى.

و عندما تحول ريفاتير عن الأسلوبية إلى السيميوطيقا فى أوائل السبعينيات رفض بإصرار أن يتخلى عن ممارسة التحليل الدقيق للنصوص المستقلة والتى استمدها من التراث الشكلى، وقد احتفظ فى **سيميوطيقا الشعر** وفى **إنتاج النص** (١٩٧٩ ترجم فى ١٩٨٣) وفى العديد من المقالات التى كتبها خلال السبعينيات بالتزامه بالتاريخ الأدبى وبالنقد الاستقبالى وبالقراءة المدققة للنصوص المفردة. لكن ما تغير كان التزام جديد بالمشروع الأوسع للبنيوية المبكرة: إذ سعى إلى إيجاد نموذج بلاغى للشعر ينطبق على الأدب الغربى عموماً لكى يفسر الملامح السطحية الصعبة أو "اللانحوية" التى نقابلها عادة عند قراءة الخطاب الشعرى. ودعا ريفاتير إلى نظرية

للبناء أو النحو الدقيق فى الشعر. فالقصيدة تشتق من كلمة أو جملة بسيطة (الرحم) عبر سلسلة من التحويلات المعقدة. والرحم السيميوطيقى العميق (المشفر فى لهجة أدبية متفردة) يصبح مشوهاً وينتج أشكال الغموض عندما يمر بالتوسعات أو التحولات للغة الإحالة القائمة على المحاكاة (اللهجة الاجتماعية المهيمنة). وقراءة القصيدة بشكل إحالى تعنى المضى بصورة أفقية وسطحية فى عملية لحصد المضمون والمعنى. أما قراءة القصيدة بشكل استرجاعى أو "تأويلى" فيعنى التحرك رأسيا صعوداً أو هبوطاً فى نظام من المتعادلات لضبط الشكل والمغزى. وما يعد لا نحويا على مستوى المحاكاة يعد نحويا على المستوى السيميوطيقى. ولحظة الصعوبة القصوى بالنسبة للقارئ تدل دائما وبلا تخلف على الظهور الحاسم للرحم. وحيث أن الرحم يرتبط فى طبيعته بالنصوص السابقة أو يترشح خلالها (وهى ما تسمى "بالكتابة التحتية") فإن ذلك يعنى أن القراءة تعتمد على الكفاءة الأدبية بجانب الكفاءة اللغوية. والقارئ عند ريفاتير هو دارس مدقق للتاريخ الأدبى كما أن الرحم فى نموذجه السيميوطيقى التوليدى - التحويلى للشعر - عرضة للتحويلات - لتوسعات وانتقالات وتحويلات معقدة لكتابة تحتية - مما يفسر إنتاج النص ويحدد الاستقبال المناسب له.

وقد أزعج بعض البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين فى أعمال جاكوبسون وريفاتير ميلهما لتحويل الشعر إلى شئ وفصله عن المجتمع بالتقليل إلى درجة حادة من وظيفة اللغة فى الإحالة والمحاكاة أو تذويبها. وجلب ريفاتير المزيد من النقد على نفسه لأنه قطع شوطاً أبعد من جاكوبسون فى إلغاء المحاكاة والإحالية. إذ اشتكى كلر وشولز وجويلين من تلك التوجيهات الشكلية فى سيميوطيقا الشعر. (٧) وقد اشتركت لغويات جاكوبسون البنيوية وسيميوطيقا ريفاتير مع الشكلية فى الاهتمامات الأصلية بالوحدة النصية والشكل المساحى وباللغة الأدبية مفضلة على اللغة العادية وفى القراءة المدققة للنصوص المستقلة. ومع ذلك أضاف ريفاتير إلى هذه المجموعة الاهتمام بمشاركة القارئ ودور المتناص التاريخى والنظام الكامن للشعر الغربى - وقد خففت كلها من الالتزامات الشكلية الصارمة. ومما له دلالة أن جاكوبسون وريفاتير اختلفا عن السيميوطيقيين السوفيت فى خلال الستينيات والسبعينيات من ناحية عدم رغبتهم فى وضع الشكل داخل تضاريس الثقافة حيث يجرى تنسيق أنظمة النماذج فى كل الفنون بغرض دراسة التأثيرات المتبادلة والأنساق الهرمية المشتركة وأنظمة العلامات المتشابهة. لقد نحا هذان البنيويان الأمريكيان المولودان فى أوروبا إلى عزل النص الشعرى فى حركة تذكرنا بأسلافهم النقاد الجدد.

علم القص : من التركيب الجملى إلى البلاغة إلى الخطاب

ضم علم القص منذ نشأته فى أوروبا خلال الستينيات إلى مادته كل أشكال القص الموجودة والمحتملة متراوحة من الأساطير والحكايات الخرافية إلى الملاحم

والروايات والقصص القصيرة ومن الحوارات والأخبار والأفلام إلى التراجيديات والكوميديات والقصص التاريخي ومن بعض أشكال النحت البارز ونوافذ الزجاج المعشق واللوحات إلى الرقصات والتمثيل الصامت ودراسات الحالة. ولم يقصر علم القص نفسه على تاريخ الرواية أو اكتشاف معانى القصص أو تقييم القيم الجمالية للقصص المعتبرة فى التراث. بل كانت مهمته بالأساس هى تحليل ملامح ووظائف كل القص. وفى التراث الأنجلو - أمريكى الحديث جرت إسهامات أدبية مهمة وغير بنيوية لفهم القصص على يد بيرسى لبوك وچوزيف فرانك ومارك شورر وفرانك كيرمود ونورثروب فراى ووين بوث ووليام لابوف وكثير غيرهم. وكذلك نجد خطاً مهماً فى منظرى القص السلاڤيين يمتد من ڤيكتور شكلوڤسكى وفلاد يمير بروب وميخائيل باختين إلى بوريس أو سبنسكى ويورى لوتمان والمهاجر التشيكى لوبومير دوليزيل. ويمكن أن نذكر آخرين. أما التراث الفرنسى منذ منتصف الستينيات فحسب فيشمل على وجه خاص البنيويين رولان بارت وجيرار جينيت والجير داس جرايماس وزفتان تودروروف وچوليا كريستيفا وكلود بريمون. كذلك أسهم مفكرون هولانديون وألمان وإيطاليون وإسرائيليون بعمل مهم فى مجال القص البنيوى الجديد. واتسمت دراسة القص على مرعدة أجيال باستخدام المنهجيات متعددة الجوانب والحدود الواسعة للنطاق البحثى. وقام الشكليون الأدبيون الماركسيون ونقاد الأسطورة والبنيويون والسيميوطيقيون بأعمال مهمة فى هذا الميراث ومعهم دارسو الفولكلور والأنثروبولوجيون ودارسو الإنجيل والمؤرخون وعلماء التحليل النفسى. وكان أكثر علماء القص تجديداً بين البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين فى السبعينيات جيرالد برينس. وبالإضافة إلى ذلك أسهم المؤرخ هيدن هوايت والأسلوبى السابق سيمور شاتمان بمشروعات مهمة فى علم القص البنيوى.

عدل جيرالد برينس ونظم مقالاته خلال الستينيات ومعها **النحو القصصى** (١٩٧٣) فى كتابه **علم القص: شكل وعمل القص** (١٩٨٢) حيث قدم مقدمة عامة منيرة لعلم القص تدين للكثير من الأبحاث السابقة فى هذا الميدان. وعلى العكس من الدراسات الأدبية للقص التى أجراها كلر وجويلين وشولز مثلاً يبدى مشروع برينس طموحاً عالى النزعة يتأسس على مناهج علم الجبر وينبع من كتاب شومسكى **الأبنية الجملية** (١٩٦٧) و يسعى إلى وضع المجموعة المحدودة فى القواعد النحوية للقص فى صياغة شكلية وتصنيفية بأسلوب بنيوى مبكر. ويضع برينس فى اعتباره كالعديد من دراسى القصص المعاصرين علم الدلالات واستجابات القراء والوظائف الروائية التقليدية (مثل وجهة النظر والمنظر والشخصية..). ولكنه على العكس من منظرى القصص الأمريكيين الآخرين أنشأ نحواً توليدياً - تحويلياً ليعالج عناصر وآليات القص البنائية والمنطقية والقصصية.

و حسب نموذج برينس يمكن توليد عدد لانهائى من القصص من عدد محدود من العناصر التكوينية. ومن المحتوم أن تكون بعض هذه القصص الممكنه أشكالاً لم يكتبها رواة القصة بعد. ومثلما يسمح نحو اللغة للمتكلمين بخلق جمل جديدة يمكن نحو القص الرواى من تأليف قصص جديدة والوحدة الأساسية الأصغر للتحليل عند برينس هى الحدث. فالنص لكى يصبح قصصاً لابد أن يمثل حدثين على الأقل فى تتابع زمنى لا يفترض فيه أحد الحدثين الحدث الآخر مسبقاً ولا يستدعيه. ويسمح لكل جزء صغير من القص بتعديل واحد. وبدءاً من تلك القصص النواة يبنى برينس مجموعة من قواعد إعادة الكتابة تظهر الأحداث وهى تتجمع بواسطة عناصر الربط أو تتجمع فى سلاسل من الأحداث. ويضع برينس مجموعة من قواعد التحويل ليعالج القصص الممتد الذى ترتبط فيه سلاسل من القصص النواة مع بعضها أو تتبادل أو تقاطع بعضها البعض. ويتمكن بفضل العدد المحدود من قواعد إعادة الكتابة والتحويل هذه من تفسير كل الأبنية القصصية. وبالإضافة إلى ذلك يرسم برينس اتجاهات الصياغات النحوية المستقبلية لكى يستوعب إضفاء الطابع الشكلى على المضمون وفعل القص والترجمة (إلى اللغات الطبيعية). "إن النحو بحالته الراهنة بحاجة واضحة إلى الكثير من التفصيل كما أن بناءه النهائى لن يكتمل فى المستقبل الفورى". (٨) وعلى الرغم من محدودية نحو برينس فإنه يعالج قواعد البناء القصصى جيداً و هو ما يدل علية وصفه فى إثنتى عشرة صفحة من المعادلات الجبرية لقصة "ذات الرداء الأحمر" مستخدماً عشرات من القواعد المشروحة فى **النحو القصصى**.

و يعتقد برينس شأنه فى ذلك شأن البنيوى العلمى النزعة بأن المجموعة المحدودة من القواعد يمكن أن تفسر عدداً لا محدوداً من الظواهر الحقيقية والممكنة وأن أكثر النماذج فعالية لأغراضه هو البناء الجملى للغة (أو اللانج) وهو لا يهتم بالبناء السطحى للنص المنفرد وإنما بالأبنية الدفينة لكل القصص. وهدف البحث كما الحال عند دارس السيميوطيقا هو كل أنواع من الوصفات الغذائية إلى النصوص الأدبية. وفى النهاية يستبعد برينس بشكل منهجى كل أنواع القص النظر فى التاريخ والجماليات والتأويل وهى مناورة منهجية يدعمها تراث سوسير ويصورها كضرورة للبحث العلمى البنيوى.

ظهر المؤرخ البنيوى هيدن هوايت طيلة السبعينيات كثيراً فى المؤتمرات الأدبية وعلى صفحات الدوريات الأدبية. وعين كثيراً كعضو هيئة تدريس فى مدرسة النظرية والنقد التى أنشأها مورای کریجر وهازارد آدامز فى أواسط السبعينيات. ونموذجه للقصص التاريخى يدين كثيراً لنظرية الأساليب الأدبية عند نورثروب فراى ونظرية الصور البلاغية عند كينيث برك وهو يختزل الظواهر المعقدة فى قواعد قليلة العدد نسبياً. وأصبح هوايت مع كللر وشولز ممثلا مفضلاً للبنيوية فى قاعات المحاضرة الأكاديمية فى طول البلاد وعرضها وأقبل المنظرون الأدبيون على قراءة كتابيه **الفوق تاريخ** (الميتاتاريخ) ١٩٧٣ **ومدارات الخطاب** ١٩٧٨ بشكل واسع النطاق.

و يركز هوايت فى **الميتا تاريخ** على المؤرخين وفلاسفة التاريخ الكبار فى أوروبا الغربية خلال القرن التاسع عشر (بما فيهم هيجل وميشيليه ورانكه وتوكڤيل وبوركهارت وماركس ونيتشه وكروتشى) ويلاحظ أن التاريخ كخطاب قصصى يفضل أساليب معينة فى الصياغة الحبكية: فالنص التاريخى فى الغالب إما رومانس أو تراجيديا أو كوميديا أو عمل ساخر. وتتدرج الأنواع الأدبية الآخرى تحت هذه الأشكال الحاكمة ميلاً لنوع معين من الأيديولوجية. فمما يرتبط على التوالى بأنواع الحبكة هذه وجهات النظر الفوضوية والراديكالية والمحافظة والليبرالية. وتحدث تنويعات على هذه الصورة وإن داخل حدود. وتتناظر مع أنواع الحبكة والأيديولوجية أشكال محددة من الحجج. وتُظهر شروحات أو افتراضات أو قوانين التاريخ العريضة تلك أشكالاً مفضلة معينة من الإستنتاج فيها مايسمى بالمناهج الصورية والآلية (الميكانيكية الرتيبة) والعضوية والسياقية. وتولد المجموعات البنائية من الحبكة والأيديولوجية والحجة فى تضافرها الأبعاد الجمالية والأخلاقية والمعرفية الظاهرة للأعمال التاريخية.

و فى نهاية الأمر يقيم هوايت نموذجه للقصص التاريخى على نظرية فى اللغة - وهى حركة معهودة عند معظم البنيويين. فقبل أن يستطيع المؤرخ تصوير أو تقييم أو شرح المعلومات فى المجال التاريخى عليه أن يتصور هذا المجال مسبقاً أو يكونه كموضوع للفكر. وهذا العمل التوليدى لغوى بطبيعته "وهذا الإجراء التصورى المسبق - بحكم طبيعته الجوهرية **التصويرية المسبقة**- يوصف فى إطار النمط المجازى الغالب الموضوع فيه". (٩) والمؤرخ قبل أن يحلل المجال يخلق موضوعه ويحدد مسبقاً أسلوب تصوره. والأربعة أساليب المجازية أو الصور الرئيسية المتناسقة مع أنماط الحبكة والحجة والأيدولوجية هى الإستعارة والكناية والمجاز المرسل والتورية الساخرة. ومع اتصال العقل بعالم التجربة تنشأ العلاقات داخل وبين الظواهر. والصور تصف هذه العلاقات أو على نحو أكثر دقه "يظل الفكر أسير الأساليب اللغوية التى يسعى بواسطتها إلى فهم شكل الأشياء الموجودة فى مجاله الإدراكى. "(ك) وهكذا فالصور تمثل الأساس لكل المواد السابقة على التصور فى المجال التاريخى وتملئها: فهى تكون المستوى الكامن أو البناء الدفين لكل نص تاريخى. ومع التصور المسبق الذى يقوم به المؤرخ لغوياً للمجال التاريخى يلزم نفسه ضمناً بأساليب معينة فى الصياغة الحبكية والأيديولوجية والشرح. ولا تبدو سوى القليل من التنويعات ممكنة داخل هذه المجموعة البنائية كما يحددها هوايت.

و يزداد مغزى نموذج هوايت الأدبى للقصص التاريخى مع وضع أساس بلاغى لكتابة التاريخ. وتبرز المستويات الجمالية والأخلاقية والإدراكية للقص كإسقاطات لصور مؤسسة متنوعة. ويصبح فعل القص إضفاءاً للشكل على ظواهر وتجارب الحياة

إتساقاً مع المحددات اللغوية السابقة على الوعي. وتستدعى كتابة التاريخ تتبع الحبكات والمضامين الأخلاقية والحجج الممكنة المحتواة فى التشكيلات المجازية.

و يحدد نموذج هوايت الرباعى كيفية إنتاج القصص التاريخية وكيف أنها لغوية وأدبية (مجازية ونوعية) والأساليب المجازية تحدد مسارات التفكير والأنماط النوعية للقص. والمؤلفون ليسوا أحراراً فى تغيير هذه الضوابط اللغوية أو الأبنية العميقة. وكما هى الحال فى نحو القص التوليدى عند برينس يظهر نموذج هوايت الكيفية التى يفسر بها عدد قليل نسبياً من القواعد إنتاج الكثير فى القصص المختلفة.

و يختلف هوايت عن برينس فى اهتمامه الجلى بالتاريخ والجماليات (ولاسيما نظرية الأنواع الأدبية) والسياسية وعلم التأويل. بل إن نطاقات إهتماماته يميز مشروعه عن مشاريع سائر البنيويين الأمريكيين مثل جاكوبسون أو ريفايتر أو جويلين أو شولز أو كللر أو شاتمان. والتزامه هو بخط ماركسى معين فى الفكر يفسر اهتماماته بالتاريخ والسياسة وعلم التأويل ويربطه أكثر بالبنيويين الفرنسيين وكان الكثير منهم ماركسيين. والقص عند هوايت بإعتباره إنتاجاً لمؤلف تاريخى يجسد لامحالة سياسة وتأويلاً للوجود الإجتماعى.

و يسعى كتاب سيمور شاتمان **القصة والخطاب: البنية القصصية فى الرواية والفيلم** (١٩٧٨) وهو أكثر الكتب شعبية فى مجال علم القص البنيوى الأمريكى، إلى تقديم تركيب بين وحكيم من نظريات القص الإنجلو- أمريكية والأوروبية. وهو يعجب ببوث قدر إعجابه ببارث ويكيل المديح للبوك قدر تقريظه لباختين. وما يميز كتاب شاتمان ليس إهتمامه بأبنية النحو الدفينة -القصة- للقص بقدر عنايته المبتكرة بالتعبير الشكلى عن القص ونقلها -الخطاب. ولا يلتفت شاتمان إلى الإختصارات الجبرية أو البلاغية المعهودة عند برينس وهوايت. إنما يتركز التجديد الذى يأتى به فى تعديله وإثرائه لنظرية وجهة النظر. وهو يستلهم فلسفة فعل الكلام ليستغنى عن الفئات التقليدية مثل الراوى بضمير المتكلم و الراوى بضمير المخاطب والراوى العليم وغيرها بإعتبارها غير ملائمة. "لا يهم تصنيف أنواع الرواة قدر أهمية تعريف الملامح التى تتسم بها درجة سماعهم. وهنا نجد أثرا كميا: فكلما كثرت الملامح التى تحدد الرواة قوى إحساسنا بوجودهم."(١٠) ويضع شاتمان نطاقاً لدرجة ظهور الرواة يتراوح من الحد الأدنى إلى الرواة الباطنين والظاهرين ويحدد حوالى دستة ونصف من درجات سماع الرواة يمكن تحديدها. وهو بدلاً من أن يتخلى عن مفهوم الراوى التقليدى يضيف جوهراً وتعقداً عليه ويتسم عمله كما فى مجالات أخرى بميل يناهض الإختزالية.

و بينما يطرح علماء القص الأوروبيون مثل بروب وجرايماس تصنيفات مختصرة للشخصيات ويتصورون الشخصية كوظيفة للحبكة يذهب شاتمان إلى أن الشخصيات

كائنات مستقلة قائمة بذاتها ممكن تذكرها بل يمكن كما فى حالات بعض الشخصيات الأدبية العظيمة تأملها بلا نهاية. والشخصية فى القص وهى الموطن النهائى للتشخيص ظاهرة فى اسم تضفى عليه صفات تلازمه (كالإسم والصفات فى النحو). وإذا كانت أحداث القص تقع أفقياً أو ترابطياً كالجمل على طول التسلسل الزمنى للقصيدة فإن خصائص الشخصيات تتراكم رأسياً على المدى الزمنى الذى تولده الأحداث. "إن النظرة الرأسية للشخصيات ترى مجموعة الصفات مجازاً باعتبارها تجمعاً رأسياً يتقاطع مع سلسلة الأحداث الأفقية التى تكون الحبكة" (١٢٧) ويستلهم شاتمان تحليلات الشخصية التى رادها الناقد الشكسبيرى أ. سى. برادلى فى مطلع القرن ليدعو إلى نظرية مفتوحة للشخصية تنسجم مع الدرس الإنسانى أكثر مما تتسق مع علم القص البنيوى.

وقد قاوم شاتمان فى الواقع "موت المؤلف" الذى تؤدى إليه البنيوية لأنه حسّن نظريات الرواة والشخصيات ولأنه نبذ الإختزالية بكل أنواعها. ومع ذلك لم يبد كبير اهتمام مثله فى ذلك مثل معظم البنيويين.الأدبيين بالجماليات وعلم التأويل والتاريخ مفضلاً دقائق الأنظمة الخطابية بطريقة عقلانية تتسق مع ميراث سوسير.

و يحدد جوناثان كلر فى تقييم استرجاعى لتقدم ومشاكل علم القص نشر عام ١٩٨٤ أربعة إسهامات جديرة بالعناية الخاصة. فهو يمتدح العمل الذى أنجز عن الفوارق بين البنية الدفينة والظواهر السطحية (القصة والخطاب)، ويحتفى بالإسهامات المعقدة المتنوعة لنظرية القص ووجهة النظر ويضفى قيمة عالية على دراسة القص باعتباره نظاماً أساسياً للفهم والوضوح الذهنى (على طريقة هيدن هوايت) ويعلن أهمية التفكيرفى جمهور القص واستجابة القارىء. (١١) ولم يقتصر الاهتمام الجاد بالاستقبال فى الدوائر البنيوية على علماء القص. فقد بدأت الدراسات الأسلوبية للشعر التى قام بها ميكل ريفاتير فى الستينيات الاهتمام بالقارىء الذى اتسم به النقد البنيوى الأمريكى فيما بعد. وفى النهاية يصور علم القص فى أفضل حالاته قوة المناهج البنيوية وقدراتها على طرح صياغات موجزة بسيطة متماسكة وقابلة للاختبار لشرح الملامح العديدة والمعقدة للقص.

تقاليد و شفرات القراءة

احتوت المجموعتان الرائدتان لنقد استجابة القارىء الصادرتان فى الثمانينيات، و هما **نقد استجابة القارىء** لجين تومبكينز و **القارىء فى النص** سوزان سليمان و انج كروسمان، على مقالات بقلم ثلاثة من البنيويين الأدبيين الأمريكين – كلر و برينس و ريفاتير. ويمكن إضافة أسماء أخرى. و غالباً ما أبدى النقاد البنيويون الأمريكيون ملاحظات وإسهامات مفصلة فى نظريات القارىء و القراءة. و قد لاحظ م. هـ. أبرامز

فى كتابه **معجم المصطلحات الأدبية** (١٩٨١) أن "ثورة الإهتمام البنيوى تتركز على نشاط القراءة الذى ينتج المعنى بإعماله للتقاليد و الشفرات المطلوبة – أى أنه يضفى الشكل و المغزى على متتابعة الكلمات و العبارات و الجمل التى تكون قطعة الكتابة الأدبية ". [١٢] و كمثال مباشر نذكر أن شاتمان صاغ تمييزا عمليا بين قراءة "المستوى السطحى للقص" و"القراءة المستخرجة" لأبنيته الدفينة و التى تستدعى فك الشفرة المجهد بين المستويات العديدة للتقاليد و الشفرات. وعموما فلم يكن المشروع البنيوى ليتقدم بدون التضخيمات و التجديدات للفهم العادى للقراءة كما سنرى فى أعمال ريفاتير و برينس و كللر و شولز.

يصر ريفاتير فى مقالته 'وصف الأنبية الشعرية" على أن تقسيم الشعر إلى وحدات صغرى وتحليله يتوقف على إدراكات القراء للملامح ذات العلاقة فى النص و التى كثيراً ما تكون أوجه غموض لا يمكن التنبؤ بها غير واضحة فى المضمون. وقد افترض لشرح تلك الجوانب النصية الحاسمة ذات العلاقة وجود "قارىء خارق" – و هو قارىء خيالى مركب يحترم زمنية العمل المتكشفة و يستجيب بحساسية فائقة للعادة على وجه خاص للنواحى اللانحوية المؤثرة فى ذلك العمل. و يمكن هذا المركب البلاغى ريفاتير من القيام بالتحليل المصغر الشكلى الذى يركز على لحظات الإدراك الخصوصى ذات المغزى. و النص فى رأيه يحدد الاستجابة و الاستجابة دائما تتطلب المعرفة اللغوية و الأدبية. و يمتلك القارىء الخارق مخزوناً موسوعياً من المعلومات بجانب الحساسية الجمالية الفائقة.

وعندما نشرت الترجمة الفرنسية لمقالة «وصف الأبنية الشعرية» بعد خمس سنوات فى **الأسلوبيات البنائية** أضاف ريفاتير إليها فقرة جديدة تحدد ثلاث مراحل متشابكة من القراءة. و القارىء فى المرحلة الأولى يتتبع حدث النص المتكشف بدقة. أما فى المرحلة الثانية فهو يفحص بعض الفقرات المتناقضة بأثر رجعى على سبيل حل المآزق. و فى المرحلة الثالثة يعيد القارىء القراءة بشكل شامل و تذكرى. و هذه المراحل الثلاث أساسية فى ديناميات القراءة. و قد أدمجها ريفاتير فى مرحلتين عندما تحول من الأسلوبية إلى السيميوطيقا. المرحلة الأولى هنا هى 'القراءة البحثية" التى تتوجه إلى الجوانب الخطية القائمة على المحاكاة فى العمل و تواجه النواحى اللانحوية اللغوية السطحية. أما الثانية وهى "القراءة التأويلية "فتستدعى التركيز بأثر رجعى على الملامح الرأسية السيميوطيقية للنص و لا سيما كتاباته التحتية و رحمه البنائى العميق. و يتسم مستويا القراءة هذان بمجموعة من التعارضات: فمن الناحية المثالية تتقدم عملية القراءة من اللغة الفردية (البارول) إلى نظام اللغة (اللانج)، ومن اللهجة الاجتماعية إلى اللهجة المتفردة، ومن المعنى إلى المغزى، ومن المضمون إلى الشكل، ومن المحاكاة إلى التفاعل بين العلامات، ومن اللانحوية إلى الاتساق النحوى، ومن

التركيب الأفقى إلى الرأسى، ومن التحويل الى الرحم، ومن السطح إلى العمق. وكان شاتمان أسمى الانتقال فى المستويات هذا "بالقراءة المستخرجة "و أما فى شرح ريفاتير فهذه العملية منشطة للغاية وإن كانت دائرية وغير مستقرة إلى حد يثير القلق: «يعود القارىء مرة أخرى إلى القراءة السليمة عندما تتضح التعادلات البنائية مرة واحدة فى إضاءة من الكشف. وهذا الكشف دائماً مقلقل ولابد أن يبدأ ثانية" (١٣) والقراءة السيميموطيقية "المزدوجة"تجبر القارىء على التنقل المنتج المستمر بين المستويات النصية. وهى عملية يعتبرها ريفاتير علامة الأدبية.

ويضيف برينس فى مقالتة "مقدمة لدراسة القاص" (١٩٧٣،ترجمت١٩٨٠) إلى تصنيفات القراء المتنامية بتمييزه بين "المقصوص عليه" و القارىء الحقيقى والقارىء المحتمل و القارىء المثالى. و القارىء المحتمل هو القارىء الذى يظن المؤلف أنه يخاطبه بينما القارىء الحقيقى هو الذى يقرأ العمل فعلاً. أما المقصوص عليه فهو الفرد أو الأفراد الذين يوجه النص لهم مثل الخليفة فى **ألف ليلة و ليلة** أو رفاق مارلو الأربعة فى **قلب الظلام**" . إن كل القص سواء أكان شفهياً أم مكتوباً، سواء قص أحداث حقيقية أم أسطورية، سواء حكى قصة أم روى سلسلة بسيطة من الأفعال فى الزمن يفترض ليس فقط راوية واحدا (على الأقل) وإنما أيضاً مقصوص عليه واحد (على الأقل) هو الشخص الذى يخاطبه الراوى". (١٤) و يشغل المقصوص عليه موقعاً أشبة بالشخصية فى الرواية وهو مستغرق فى النص. ووفق نموذج برينس للقراءة يتدفق خط الاتصال من المؤلف إلى الراوى إلى المقصوص عليه إلى القارىء المحتمل إلى القارىء الحقيقى إلى القارىء المثالى. و يفترض برينس لكى يتمكن من وصف المقصوص على "مقصوص عليه فى درجة الصفر "يقيس عليه المقصوص عليه الفعلى أو الحقيقى.وعلى العكس من معظم المقصوص عليهم الظاهرين أو الباطنين الحقيقين فإن المقصوص عليه فى درجة الصفر يوجد فى فراغ نفسى و اجتماعى وأخلاقى ويمتلك أساساً كفاءة لغوية من حدها الأدنى وعقلا حرفيا وذاكرة جيدة. ويتمكن برينس بهذه النقطة المرجعية الثابتة من رسم صور المقصوص عليهم النصيين المتنوعيين فى عملية ذات طابع شكلى عال تتفق مع الأعمال المفردة. ومن الوظائف التى يؤديها المقصوص عليهم إنشاء الأطرالقصية و الكشف عن شخصيات الرواد و الإسهام فى تطورات الكتابة ونقل الرسائل من الرواة إلى القراء و الإشارة إلى دروس القصص.ويرى برينس أن القراءة الملائمة للقص تعتمد على وضع الوظائف التى يؤديها المقصوص عليهم موضع الاعتبار.

و يتحدث برينس فى **علم القص** عن"القارئ الحقيقى"خارج النص و يميز بين القراءة الدنيا و القصوى.وقراءة الحد الأدنى هى فهم و تلخيص المعنى اللغوى أو الدلالى المباشر.أما قراءة الحد الأقصى فهى فهم كل جوانب النص ذات العلاقة وذات

المعنى.كذلك يميز برينس بين طرح قراءة للنص و إخراج استجابة له. والناقد فى القراءة يختار ويطور ويعيد تنظيم المواد التى يجمعها خلال القراءة. أما فى الاستجابة فيسمح القارىء للارتباطات الحرة و التهيؤات الشخصية أن تحدد استقباله. ويقلل برينس من شأن الاستجابة على أساس أنها تدخل جوانب غير ذات علاقة وأنها تفقد الصلة بالنص بتجنب الضوابط النصية. ومثلما يلح ريفاتير على أن "النص الأدبى هو فى المقام الأول شبكة من الضوابط على سلوك القراءة و التوجيهات نحو نوع خاص منه".(١٥) يعلن برينس "أن النص الذى أقرأه يعمل كضابط لقراءتى." (١١٢) وهو يريد من القارىء الحقيقى أن يتجاوز القراءة الدنيا لكى يخلق قراءة تهتم بضوابط النص فى عملية استخراج الحد الأقصى فى المعنى.والمعنى عنده كما عند ريفاتير يكمن فى النص و يستخرجه القارىء.

ومعرفة التقاليد و الشفرات الأدبية و اللغوية ضرورة عند قارىء برينس الحقيقى كضرورتها لقارىء ريفاتير الخارق و قارئه التأويلى. و يرى برينس أن "قراءة النص و فهمه تتضمن تنظيمه وتفسيره فى أطر شفرات عدة." (١٢٥) ومن بين الشفرات و التقاليد المطلوبة يضع معرفة اللغة و إتقان المنطق الأولى و معرفة التقاليد التفسيرية و تقدير الرموز و الأنواع الأدبية والشخصيات التقليدية.وهذه المعلومات تكون مجموعة من المعايير و الحدود والقواعد تجعل النصوص قابلة للفهم و لفك شفرتها.وعلى خلفية الضوابط النصية تبرز التقاليد اللغوية و الشفرات الأدبية فى شرح برينس لها على أنها نشاط لاشخصى مقيد.

وعموماً يختلف منظرو القراءة البنيويون ولا سيما ريفاتير وبرينس وكللر عن منظرى استجابة القارىء الآخرين مثل بلايش و فيش فى أوائل كتاباته وهولاند فى تصويرهم للقراءة كعملية بالغة التحدد من فك التشفير توجهها الضوابط النصية و الثقافية و ليس الميول النفسية و العاطفية. وعندما أدخل فيش فى منتصف السبعينيات فكرة المجتمعات التفسيرية فى نظريته عن القراءة كان يتبنى منظوراً بنيوياً. أى أنه أقر بالقيود التى تضعها التقاليد والشفرات على القراءة.والذى يأتى به مفهوم البنيوية عن التقليد (أو الشفرة) هو الإحساس بنظام إجتماعى و تاريخى كامن (أو بناء دفين) فى القواعد التى تحدد الأدب و تفسيره كما دلل على ذلك بصورة مذكورة كلاوديو جويلين مقتفياً أثر هارى ليفين (**الأدب كنظام**، ٥٩-٦٨)ولكن لم يبذل أحد جهداً كالذى بذله جوناثان كللر فى تشجيع دراسة التقاليد و الشفرات فى الأوساط الأدبية الأمريكية.

و يذهب كللر فى **علم الشعر البنيوى** إلى أن قراء الأدب يكتسبون إتقاناً للتقاليد والشفرات يسمح لهم بمعالجة مجموعات من الجمل كأعمال أدبية متمتعة بالشكل والمعنى. ومن هنا فإن مهمة النقد البنيوى هى "إظهار التقاليد المسئولة عن إنتاج الآثار المشهودة بقدر الإمكان». (٣١) ومن التقاليد والشفرات التفسيرية التى يشترك فيها

المؤلفون و القراء يخص كلر على سبيل المثال الستة الآتية. "فقاعدة المغزى" تفرض أن يعبر العمل الأدبى عن موقف له مغزى من الإنسان و عالمه، "وتقليد التماسك الإستعارى" يؤكد أن أطراف الإستعارة من مشبه وشبه به تتناسق مع بعض دائماً، وتطرح "شفرة التراث الشعرى" مخزوناً من الرموز و الأنماط ذات معانى متفق عليها، "وتقليد النوع الأدبى" يقدم مجموعات مستقرة من المعايير تقاس عليها النصوص، "وقاعدة الكلية" تقتضى من الأعمال أن تكون متماسكة على أكبر عدد ممكن من المستويات "وتقليد وحدة الموضوع" يشيرإلى أن التعارضات الدلالية و المجازية تدخل فى أنماط ثنائية متوازية.ويرى كلر أن نظام القواعد و الشفرات و التقاليد هذا بأسره يشكل الكفاءة الأدبية و يغطى مؤسسة الأدب.

وعلى الرغم من أن تقاليد القراءة هى فى الغالب لاواعية و متغيرة أحياناً إلا أنها ظواهر اجتماعية و ليست ذاتية مما يعنى أنه يمكن تحليلها بالطريقة التى تدرس بها اللغويات النحو. وهكذا يدعو كلر إلى نقلة فى الدراسات الأدبية من فحص الأعمال المفردة إلى البحث فى التقاليد التفسيرية. ويعيد هذا التحول من الأداء الفردى إلى الكفاءة الاجتماعية ومن النقاد الأفراد الناشطون إلى مؤسسة الأدب ومن الظواهر السطحية إلى الأبنية الدفينة ما وصفة سوسير فى الانتقال من الكلام الفردى (أو البارول)إلى نظام اللغة (أو اللانج). وليس مما يدهش أن كلر انتقد الانشغال الأمريكى منذ أيام النقد الجديد بالقراءة المدققة للنصوص المفردة. وهو يستبعد علم التأويل و يرفع لواء السيميوطيقا "لمنح الأولوية لمهمة وضع نظرية فى الكفاءة الأدبية و إنزال التفسير النقدى للمرتبة الثانية".(١٢٨)ويستنكر كلر على وجه خاص إتجاه التفسير النقدى المعاصر إلى الإغلاق المبكر للنص لصالح تحقيق الوحدة و المعنى كما يتضح أكثر ما يكون فى كتابه **فلوبير: فوائد عدم التحدد** – وهو عمل يحتفى باستراتيجيات فلوبير المتنوعة فى زعزعة أساليب الفهم التقليدية. ويظهر هذا الكتاب عن فلوبير الدور الحاسم ليس للتقاليد وحدها بل لكسر التقاليد كذلك بالنسبة لمؤسسة الأدب.

وقد أدخل كلر بشكل متزايد طيلة السبعينيات وأوائل الثمانينات التفكيكية فى مشروعه السيميوطيقى. وبينما كان هذا الجهد محدوداً فى كتابه **علم الشعر البنيوى** أصبح مجهوداً رئيسياً عند كتابة وراء العلامات (١٩٨١) **وحول التفكيكية** (١٩٨٢) و يبدو كلر فى هذا النص الأخير وكأنه تخلى تماماً تقريباً عن السيميوطيقية فى صالح التفكيكية لكنه فى النص السابق يهدف بكل الوضوح إلى استملاك التفكيكية فى السيميوطيقا.وقد حول التغير فى التزاماته النظرية من مفهومه لنشاط القراءة. ففى **حول التفكيكية** مثلاً قدم القراءة بوصفها فى حد ذاتها نوعاً من القص. وقراءات النصوص هى قصص قراءة النصوص. وهذه القصص بطبيعتها ثنائية الطابع: فهى تعتمد "على مفسر وشىء يفسر، وذات وموضوع، وفاعل وشىء يفعل عليه أو ينفعل

له."[١٦] وعلى المنظريين الأدبيين لشرح الروابط فى عملية القراءة أن ينشأوا عدة إحاديات تكون الحدود فيها بين النصوص والقراء أو بين المضامين النصية و الاستنتاجات التفسيرية غير متحددة فى نهاية المطاف على حسب تعبير كللر. ويبدو هذا المنطق المتناقض الذى تتسم به التفكيكية وكأنه يهدم هدف كللر البنيوى السابق فى رسم خريطة لنظام التقاليد الكامنة فى مؤسسة الأدب. ومع ذلك يصور كللر البنيوية والتفكيكية كمشروعين متكاملين. يصنف الأول نحو النصوص ويرسم الآخر تضاريس الأوجه اللانحوية فى النصوص ويتعامل كل من المشروعين مع الأنظمة ومستوياتها الفرعية و لكن من منظورات مختلفة. وعلى نحو ما سعى **حول التفكيكية** إلى تنظيم التقاليد والشفرات الجديدة التى أتت بها شتى إجراءات القراءة التفكيكية.

والقاسم المشترك بين نظريات القراءة البنيوية التى وضعها ريفاتير وبرينس وكللر هو تأسيسها على أبنية دفينة تتصل بالمجتمع. وحلت التقاليد والشفرات الإجتماعية المكان الذى يشغله القارىء الفرد عادةً فى نظريات أخرى: حلت الأنظمة محل الذاتية. وتبرز القراءة هنا كعملية محكومة بقواعد تخضع للضوابط النصية و التفسيرية.والقراء العديدون الذين يفترضهم البنيويون مشتركون فى أنهم مصنوعات نظرية لا شخصية و جماعية و ليسوا حقيقيين إمبيريقيين.والاهتمام الرئيسى بالقارئ عند البنيويين كما عبر عنه كللر لا يتعلق "بما يفعله القراء الحقيقيون بل بما لابد أن يعرفه القارىء المثالى بشكل مضمر لكى يتمكن من قراءة و تفسير الأعمال." (ع. ش. ب. ١٢٣-١٢٤) والمدخل الذى يتناقض أكثر من غيره مع النقد البنيوى و السيميوطيقى تلخصه تلك القراءة التوحدية التى يفضلها نقاد معينون ظاهراتيون وتأويليون و تحليليون نفسيون و نسويون. وعلى القارىء المثالى لكى ينتج القراءة القصوى أن يفك شفرة النص بأسلوب يتفق مع الكفاءة المتفوقة فى كل جوانب التقاليد اللغوية و الأدبية. لكن المصادر الكاملة لأنماط النقد البيوغرافى و التاريخى و الحكمى يجرى تجاهلها أو التقليل من أهميتها فى تلك العملية.

أصبح روبرت شولز على النقيض من كبار نقاد السيميوطيقا الأدبية الأمريكية منشغلاً بشكل متزايد بكل من التدريس فى قاعات الفصول و "التحليل الأيديولوجى" كما يشهد على ذلك بنحو خاص كتابه **القوة النصية: النظرية الأدبية و تدريس الإنجليزية** (١٩٨٥)، وهذا ثالث كتاب من سلسلة متتابعة تتناول البنيوية والسيميوطيقا. وقد نشأ هذا الاهتمام المزدوج من اهتمام بتقاليد و شفرات الثقافة و مؤسساتها المتنوعة. ويضع شولز نموذجاً سيميوطيقياً للقراءة ذا مراحل ثلاث تأثر فيه بشدة "ببنيوية" ميشيل فوكوه الذى أثرت أعماله السياسية و الاجتماعية فى حركة الدراسات الثقافية تأثيراً مهماً. وقد تزايدت أوجه الشبه بصورة متزايدة بين شولز وهذه الحركة فى الثمانينيات.

واللقاء مع النص يتضمن ثلاث مراحل متشابكة و متصاعدة يسميها شولز "القراءة" و"التفسير" و "النقد". وتستدعى القراءة فك شفرة العمل باستسلام له وهى عملية تتوقف على معرفة لاواعية إلى حد كبير بالشفرات النوعية و الثقافية. ويحدث التفسير عند حدوث صعوبات فى القراءة تستدعى صياغة واعية للتناقضات والمضامين المرتبطة بالشفرات الثقافية المشتركة. أما النقد فيستدعى انتقاداً صدامياً للموضوعات و/أو الشفرات منطلقاً من قيم جماعية أو طبقة معينة محددة. ويرى شولز أن اللقاء مع النص يتطلب فى نهاية المطاف الإنتاج النشط وليس الإستهلاك السلبى و التساؤل المتشكك و المُميز و ليس الشرح المُوقر ولا القراءة المدققة. ولهذا يجب على النقاد والمدرسين "أن يفتحوا الطريق بين النص الأدبى أو الكلامى و النص الاجتماعى الذى نعيش فيه" (١٧) ودائما ما يربط شولز فى قراءته وأمثلته بين النص الأدبى والنص الاجتماعى وينشغل بالتحليل الأيديولوجى الذى يدين للتحليل النفسى و النسوية بجانب البنيوية والسيميوطيقا. وهو يلتزم بتحليل وتدريس كل من الشفرات و التقاليد التفسيرية و الشفرات الثقافية و قيمها مما يجعله أقل النقاد السيميوطيقيين الأمريكيين الكبار اتساماً بالشكلية.ولم يكتف شولز بتصنيفات مثل القراءة الدنيا والقصوى عند برينس أو القراءة البحثية و التأويلية عند ريفاتير بل سعى لإضافة نقد حكمى/دنيوى إلى أنواع النقد النصى هذه لكى يسبغ القوة على مؤسسة النقد و يجعل من الطلاب و النقاد مواطنين فاعلين. والذى فعله هو إعادة وظائف الإحالة و المحاكاة للخطاب وفك الضوابط الشكلية التى أقامتها البنيوية السابقة. ويضيف شولز إلى عملية "القراءة الاستخراجية" للنص عند شاتمان عملية "القراءة ضد" النصوص و التى ظهرت فى الثمانينيات كواحدة من عدد متزايد من مفاهيم "القراءه المقاومين" المهمة و المؤثرة.

علم السيميوطيقا

نشط كل البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين الكبار فى المقام الأول كنقاد نظريين أكثر منهم تطبيقيين.وانصب تركيزهم الرئيسى على القضايا الأدبية العامة وليست النصوص المفردة. فقد اتخذ ريفاتير وجاكوبسون من الشعر الغربى موضوعاً لهم، واعتبر برينس وشاتمان كل أنواع القص بمثابة مجالهم الأساسى، ووضع شولز وجويلين وكلر نظام الأدب و مؤسسته كموضوعهم الأول.وبينما فحص هؤلاء النقاد الأعمال المفردة فإن تلك المباحث أجريت بلا تخلف لمصلحة التدليل على نقطة أوسع.وقد فضل النقاد البنيويون و السيميوطيقيون فى نشاطهم التطبيقى البحث الشكلى فى النصوص وتحليل شفرات الاستقبال النصى متجاهلين المداخل البيوغرافية والحكمية والتاريخية. ولم يكن للاهتمام بالشاعرية عند جاكوبسون وريفاتير مثلاً علاقة بالادلاء بأحكام جمالية حول الأعمال المفردة ولكنه كان ينصب على تعريف الوظيفة الشعرية

و السيميوطيقية عموماً والمثل فان الاهتمام الذى أبداه جويلين وكللر مثلاً بالتاريخ اقتصر على التاريخ الأدبى – تاريخ الأنواع والتقاليد والشفرات الأدبية – وليس التاريخ الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى وقد قللت نظرية الأدب التى روجها النقاد العاملون في الإطار البنيوي – السيميوطيقي من الأبعاد الاجتماعية والتعبيرية والتأثيرية و المحاكية للأدب ونادراً ما يقع التركيز فيها علي كيفية أو سبب إنتاج الشعراء للنصوص أو كيفية عكس الشعر للواقع قليلاً أو كثيراً أو مدى تجسيده لسياقاته الإجتماعية التاريخية. والوظيفة الإحالية للخطاب بحكم التعريف هى أمر ثانوى فى أقصى الأحوال وإن حاول شولز فى السنوات الأخيرة إعادتها إلي البروز – وهى إحدى نتائج تحوله للدراسات الثقافية. أما بخصوص النواحى التأثيرية للخطاب الأدبى فقد اهتم البنيويون و السيميوطيقيون بالقراءة أكثر من القراء وبالشفرات والتقاليد العامة التى تحد الاستجابة أكثر من ردود الفعل والارتباطات الشخصية. وموقع البحث هو المؤسسة وليس الفرد والنص ينحل بصورة كاملة تقريباً وحسب ممارسة الناقد إلى البناء الدفين و النحو النوعي و الرحم و الصورة المؤسسة والتقليد الأدبي. وهكذا تظهر السيميوطيقا الأدبية إطاراً من الملامح المميزة تفصلها بشكل حاد عن مداخل الحركات و المدارس النقدية المعاصرة المتنافسة.

استهدفت الكثير من أعمال نقاد السيميوطيقا الأمريكيين التدليل علي قيمة وفضل التراث البنيوي و الأساليب الفنية القوية المتاحة له وحيث أن هؤلاء النقاد انشغلوا كثيراً بدفع البنيوية والسيميوطيقا إلى الأمام فقد قدموا أنفسهم باعتبارهم مصلحين ذوي توجه ليبرالي عادة وسرعان مابرز كللر و شولز على وجه الخصوص كمتحدثين رئيسيين بإسم الحركتين لأنهما تناولا في العادة قضايا التعليم بدءاً من التدريس للطلاب في المرحلة الجامعية إلي برامج الدراسات العليا و إجراءات (بروتوكولات) النقد وطبيعة أقسام الأدب – كل ذلك فى سياق من الحاجة الملحة للتغير.

ولم تقتصر السيميوطيقا كعلم علي الدراسات الأدبية كما تدل علي ذلك البرامج الرائدة فى جامعات براون وڤاندربلت وانديانا. ولا يظهر المدي العريض للسيميوطيقا بشكل أوضح مما نجده في برنامج الدراسات السنوي للمعهد الدولي الصيفي للدراسات السيميوطيقية والبنيوية– وهو معهد يستغرق أربعة أسابيع مكثفة ، وقد بدأ عام ١٩٨٠. وهو ينظم دورات وحلقات دراسية عديدة وندوات وموتمرات وورش عمل ومحاضرات خاصة. بدأت المعهد حلقة تورونتو السيميوطيقية ومركز معلومات البحث البنيوي في جامعة ڤاندربلت وقد اجتذب كبار السيميوطيقيين من كافة أنحاء العالم ليحاضروا ويدرسوا وحظي بمساندة العديد من منظمات السيميوطيقيين القومية. وكان من المحاضرين الرئيسيين فيه لوبومير دوليزيل وأومبرتو إيكو وميشيل فوكوه والجيرادس جرايماس وم. ا. ك. هاليداي وبنچامين روشومسكي ودانييل پات ومايكل ريفاتير وجون سيرل وتوماس سيبوك ورينيه توم وهم يمثلون مجالات متنوعة مثل

الأنثروبولوجيا والتاريخ واللغويات و الدراسات الأدبية والرياضيات و الفلسفة والدراسات الدينية وكذلك يمثلون أنواعاً متنوعة من التراث العلمي تطورت في بلدان مثل كندا وإنجلترا وفرنسا وإسرائيل والولايات المتحدة وإيطاليا والإتحاد السوفيتي. واشترك الكثير من المحاضرين من البلدان الأخيرة. وغطت الدورات الدراسية مجالات مثل السيميوطيقا المعمارية، والأسس البيولوجية العلمية للسيميوطيقا، وقضايا السيميوطيقا الموسيقية والأبعاد غير الكلامية للاتصال البشرى، والتحليل السيميوطيقى لفنون الأداء، والسيميوطيقا وعلم الآثار، والسيموطيقا وتاريخ الفن، و السيميوطيقا والبنيوية، وسيميوطيقا التسويق، والعملية الرمزية فى الثدييات العليا غير البشر. ونظمت دورات عديدة فى السيميوطيقا الأدبية لدراسة مواضيع مثل الخيالية والدلالات، والنظرية الأدبية عند جرايماس، والتحليل اللغوى عند جاكوبسون، ومناهج التفسير البنائى، والأبنية القصية و الغنائية، ونظرية التعدد فى النظم، ومبادىء السيميوطيقا الأدبية، وسيميوطيقا الخطاب التعليمى، وسيميوطيقا الرواية، وسيميوطيقا الشعر.

وعلى الرغم من تنوعها الدولى متعدد العلوم برزت السيميوطيقا فى أواخر الستينيات بشكل متزايد كعلم عالمى حسن التنظيم. ويشترك معظم المنضوين فى المجال الجديد فى الالتزام بالنماذج اللغوية ونظرية العلامات، وهم متشربون بالأفكار التى وضعها بيرس وسوسير وجاكوبسون وليفى ستراوس وإيكو وغيرهم، وهم ينشرون فى مجلات رئيسية معينة ويقرأونها ولا سيما دورية **سيميوطيقا** التى أسسها الإتحاد الدولى لدراسات السيميوطيقا عام ١٩٦٩، وهم يشاطرون مناهج وأهداف أساسية فى أبحاثهم. وأكثر من يمثل التنظيم التشكيلى لهذا العلم الناشىء هو توماس سيبوك المجرى المولد و الذى تلقى تعليمه فى أمريكا. وهو منظم هذا المجال تمركز فى جامعة إنديانا منذ الأربعينيات وحتى الثمانينيات. وقد عمل سيبوك وهو لغوى وعالم أنثروبولوجى لمدة عقدين محرراً لمجلة **سيميوطيقا** ثم عمل لمدة عقد كمدير تنفيذى للجمعية السيميوطيقية الأمريكية التى تنشر مجلة السيميوطيقا الأمريكية. وجمع سيبوك عدة سلاسل رئيسية من الكتب بما فيها "**إتجاهات معاصرة فى اللغويات**" (بدأت فى ١٩٦٣) و"**مداخل للسيميوطيقا**" (١٩٦٩) و"**دراسات فى السيميوطيقا**" (١٩٧٤) و"**نواحي التقدم فى السيميوطيقا**" (١٩٧٤) وقد نشرت السلسلة الأخيرة وحدها نصوصاً مهمة بالإنجليزية بأقلام إيكو وجرايماس وريفاتير. كذلك نشرت تاريخاً للسيميوطيقا كتبه جون ديلى، ومجموعة تقديمية لروبرت إينيس، ومقدمات لأنواع متنوعة ومتخصصة من السيميوطيقا مثل الأنثروبولوجية والمعمارية والثقافية والإشارية والأدبية. وقد استضاف مركز دراسات اللغة والسيميوطيقا التابع لجامعة إنديانا والذى أسسه توماس سيبوك عام ١٩٥٩ المعهد الدولى الصيفى للدراسات السيميوطيقية والبنيوية عدة مرات .ولم يكن لسيبوك دور يذكر فى تطور البنيوية

والسيميوطقية بين جماعة الوسط الأدبى الأمريكى الذين يدينون فى الغالب للبنيوية الفرنسية فى الستينيات والسبعينيات وذلك لانه لم ينشغل بالسيميوطيقا الأدبية بل تركزت اهتماماته على السيميوطيقا العامة والسيميوطيقا الحيوية. وإذا نظرنا من منطلق عالمي نجد أن البنيويين والسيميوطيقيين الأدبيين الأمريكيين لم يرتبطوا بالشبكات الدولية للأبحاث السيميوطيقية العامة إلا بصورة فضفاضة.

ولتطور البنيوية والسيميوطيقية الأدبية في أمريكا أربع مراحل ففي الستينيات ساد التحليل اللغوى الأسلوبي ذو الطابع الشكلي شبه البنيوى. وفي أوائل السبعينيات سيطرت البنيوية الفرنسية التى نشأت فى الستينيات على التفكير المحلى كما يظهر فى مشاريع كلر وجويليين وبرينس وشولز. وفى أواخر السبعينيات حلت "السيميوطيقا" محل "البنيوية" كإسم للمدرسة وهو ما أشار إلى خلخلة وتوسيع للحدود. وهذه هى النقطة التى بدأت عندها أعمال إيكو ولوتمان وبيرس وغيرهم من النظريين غير الفرنسيين تؤتى آثارها. وفى أوائل الثمانينيات ظهر التحدى من ما بعد البنيوية مما أدى إلى التخفيف من دعاوى العلمية وزيادة التشكك المنهجي. وبينما سعى برينس و ريفاتير إلى تجاهل التفكير الما بعد بنيوى أو التقليل من حجمه عمل كلر على إدماجه وحاول شولز وهوايت بتره . والتزم شاتمان وجويلين الصمت عموماً إزاء هذا التحدى. وفى المراحل الوسيطة قوى شأن العامل التعليمي. وعلى الرغم من انتهاء حقبة كتب المجموعات البنيوية الموجهة للتدريس فى أواسط السبعينيات إلا أن المقدمات العامة الشاملة التى يكتبها نقاد منفردون أخذت تظهر عند تلك النقطة. كذلك ظهرت المقالات التى تدعو للإصلاحات و التغيرات التعليمية على النمط البنيوى. ومع ذلك لم تتغير أنساق الأعمال المعتبرة ولم تظهر كتب دراسية جديدة. وظهرت على مر السبعينيات والثمانينيات مجلات ومنشورات أمريكية جديدة تضم **المجلة الأمريكية للسيميوطيقا، وبياكريتكس، وإينكليتك، وسيميا، والنص السيميوطيقى، والساحة السيميوطيقية ومعلومات البحث البنيوى، والمجلة البنيوية**. وكل هذه المنشورات اهتمت بالبنيوية الأدبية بينما رفع بعضها لواء ما بعد البنيوية. وليس من الواضح الأثر الذى تركته السيميوطيقا فى الدراسات الأدبية الأمريكية فى فصول الدراسة. وقد قدم علم السيميوطيقا خياراً علمياً معقداً جذب البعض من أفضل عقول الفترة من حيث أنه توازى مع الإنتقال العام إلى "النظرية "الذى رعته التأويلية الأدبية ونقاد استجابة القارىء و التفكيكيون و النسويون وغيرهم.

ومع مرور الوقت تحدد مجال السيميوطيقا الأدبية بمناهجه وأهدافه المميزة بقدر ما حددته علاقاته المعقدة بالمدارس و الحركات الأخرى. والمثل الذى يضرب هنا هو حالة الظاهراتية. فلأن البنيوية المبكرة فى فرنسا اعتبرت بوضوح معادية للظاهراتية الوجودية وبديلاً عنها غلب التنافس على العلاقة بين البنيويين الأمريكيين و الظاهراتيين.

وتفصل عدة خلافات مهمة بين هاتين المدرستين. فالظاهراتية تعلى شأن الزمنية الوجودية بينما تقدر البنيوية التزامنية أو الآنية، والأولى تناصر الوعى و الحرية الإنسانية بينما تفضل الثانية اللاوعى وقدرة المجتمع فى التحديد، و الأولى تقتفى أثر التأمل بينما تتبع الثانية سبيل التحليل العلمى، والأول تفضل البحث الدلالى بينما تفضل الثانية المباحث النحوية (أو الجملية)، والأولى تعتقد أن العالم ينشأ من الأدب أما الثانية فترى أن الوظيفة السيميوطيقية للغة الأدبية تهيمن على وظيفة المحاكاة. وليس مما يدهش أن بعض مذاهب التحليل حاولت رأب الصدع بين الظاهراتية والبنيوية. و التكتيك المتبع فى هذا العدد هو تصوير المدرستين على أنهما متكاملتان – وهو الموقف الذى راده بول ريكور فى الستينيات. ومن الأمريكيين الذين حاولوا القيام بهذه المهمة ڤيرنون جراس فى مقدمته لكتاب **النظرية الأدبية الأوروبية و الممارسة: من الظاهراتية الوجودية إلى البنيوية (١٩٧٣)**، وروبرت ماجليولا **فى الظاهراتية و الأدب** (١٩٧٧)، وروبرت ديتوايلر فى **القصة، العلامة، النفس: الظاهراتية والبنيوية كمناهج نقدية أدبية** (١٩٧٨). ويزلى موريس فى **بصمة قدم فرايدى: البنيوية و النص المفصل** (١٩٧٩)[١٨]. وجرت هذه المشاريع على أيدى الظاهراتيين و التأويليين إذ بدا البنيويون غير مهتمين بالوفاق مع التراث الظاهراتى.

وكانت لعلم السيميوطيقا علاقات مشكلة مع المدارس الرئيسية الأخرى تضمنت فى الغالب تحالفات إيجابية و سلبية فى نفس الوقت. فمن ناحية مثلاً إشترك كبار السيميوطيقيين مع نقاد استجابة القارىء فى الإنشغال بالدور الحاسم للقراءة فى الفعل النقدى. ومن الناحية الأخرى إستهجن هؤلاء السيميوطيقيون تركيز كبار نقاد استجابة القارىء على القراء الأفراد وردود الأفعال الذاتية. فالموضوع الصحيح للنقد الاستقبالى هو الشفرات و التقاليد الكامنة التى تحدد استجابة القراء المثاليين أو المفترضين نظرياً. وعلى الرغم من أن السيميوطيقا تشترك مع التراث الشكلى فى النقد النصى الذى لا يهتم عموماً بالتحليل البيوغرافى و الإجتماعى التاريخى إلا أنها إنتقدت الإنشغال الشكلى بالملامح الأسلوبية السطحية و النصوص المفردة و دعت بدلاً من ذلك إلى دراسة الأبنية الدفينة و النظم الأدبية.

ويحدث نفس نمط العلاقات المختلطة مع التحليل النفسى و التفكيكية. فالسيميوطيقا والتحليل النفسى مثلاً يركزان على الأبنية التحتية الكائنة فى الظواهر وتقاليد التمثيل والتفسير لكنهما يختلفان حول أهمية ومكانة الرغبة والهوية الشخصية و اللغة. فعندما صور عالم التحليل النفسى الفرنسى چاك لاكان فى أواسط الخمسينيات اللاوعى على أنه نظام اللغة بأكمله ربط بين التحليل النفسى و البنيوية موجداً بذلك علم التحليل النفسى البنيوى. وعلى الرغم من أن أحداً من البنيويين والسيميوطيقيين الأمريكيين البارزين لم يتبع لاكان إلا أن عدداً من النقاد المهمين

فعلوا ذلك بمن فيهم مثلاً چوليا كريستيڤا فى كتبها العديدة (كانت تحاضر بانتظام فى جامعة كولبيا)، ومارك إيلى بلاشارد فى **الوصف: العلامة. النفس. الرغبة.** (وهو كتاب أمريكى نشر عام ١٩٨٠ فى إطار سلسلة سيبوك "مداخل للسيميوطيقا") وهكذا ربط بعض السيميوطيقيين أعمالهم بالتحليل النفسى بينما لم يفعل معظمهم ذلك. أما حالة البنيوية و التفكيكية فهى معقدة للغاية كما سنرى فى الفصل القادم. ويكفى الآن أن نلاحظ أن البنيوية و التفكيكية يلتقيان على الدور التحديدى للغة، وعلى الأنظمة اللغوية، وعلى العلامة، وعلى تقاليد القراءة بينما يختلفان حول طبيعة اللغة الدقيقة ووظيفتها، وحول الأنظمة والعلامات والقراءة. وقد حاول كلر أن يحدث وفاقاً بين السيميوطيقا والتفكيكية بينما عمل شولز على إقصاء المفاهيم التفكيكية من السيميوطيقا الأدبية المتأخرة. ونظر بنيويون آخرون للتفكيكية باعتبارها تطوراً حل محل البنيوية وهذا ما نراه مثلاً عند چيفرى ميلمان ويوچنيو دوناتو. (١٩)

وسوف نفحص فى الفصل الثانى عشر العمل البنيوى الذى قام به هوستون ا. بيكر الإبن وهو من كبار نقاد الأدب الأفريقى الأمريكى فى فترة ما بعد حرب ڤيتنام وقد تحول إلى ما بعد البنيوية.

وتستحق العلاقة بين البنيوية و الماركسية اهتماماً خاصاً. إذ كان العديد من البنيويين الفرنسيين فى الستينيات ماركسيين ولاسيما ألتوسير وبارت وليڤى ستراوس بينما لم يكن أى من البنيويين الأدبيين الأمريكيين ماركسياً. لقد تعاطف هوايت مع التفكير الماركسى و كذلك شولز فى سنوات لاحقة. وتشترك البنيوية مع الماركسية فى الكثير. فهما تنقبان عن الأبنية المختلفة التى لها دائما أسس إجتماعية. وهما تنسبان قوى تحديدية كبيرة للأبنية التحتية العميقة فى مسعى للنفاذ إلى الأبنية التحتية من الأبنية الفوقية. ومع ذلك فالماركسية تؤمن بالحتمية المادية و الفلسفة المادية بينما تستبعد البنيوية التاريخ و تنتمى إلى المثالية الفلسفية. والأولى ترتكز على الأسس الإقتصادية بينما تعمل الثانية على الأسس اللغوية. وقد تحددت علاقة البنيوية بالماركسية فى أمريكا فى البداية على يد فريدريك چيمسون فى كتابه **سجن اللغة: عرض نقدى للبنيوية و الشكلية الروسية** (١٩٧٢) وهو كتاب أساء إلى سمعة البنيوية الفرنسية التى نشأت فى الستينيات فى الأوساط الماركسية الأمريكية. وقد اتبع العديد من المعلقين الماركسيين اللاحقين خطى چيمسون. ويسجل چيمسون فى وقت مبكر بعض الاعتراضات الخطيرة على البنيوية، ويستنكر الإلتزام المعادى للتاريخية بالتحليل التزامنى الذى يتجنب حقائق الزمن و التاريخ. وهو يدين الإقصاء الشكلى للدلاليات الذى يجرد الظواهر من المضمون و المعنى و يستنكر العادة التجريبية لهذا الموقف فى عزل موضوعات مستقلة لتحليلها وتوجهه المثالى لفصل الوعى عن الأسس الاجتماعية والاقتصادية. وهو أخيراً يشعر بخيبة الأمل فى ولاء هذا الموقف التعسفى و الشامل للنماذج اللغوية مما يخلق حتمية لغوية إختزالية.

أما علاقة السيميوطيقا بنقد الأسطورة فتقتصر إلى حد كبير على أعمال فراى وبالذات **تحليل النقد** الذى يعجب به معظم السيميوطيقيين الأدبيون. وقد ركز فراى على قيمة النقد النظرى مقابل النقد التطبيقى وعلى أهمية المنهج العلمى، ولكنه فى نفس الوقت رفض المداخل البيوغرافية و الحكمية للنقد بجانب النقد الجديد الشرحى- وكلها مداخل تنسجم مع عمل السيميوطيقا الأمريكية. وآثار تكريس فراى فكره للطابع المنهجي للأدب أكثر الاستجابات حرارة لعمله. ولهذا مثلاً يمتدح شولز فى **البنيوية فى الأدب** نظرية فراى الشاملة فى الأساليب ثم يمضى لتعديل وإثراء نظريته فى الأشكال الروائية. ويحتفى كللر فى مقالته المهمة "ما وراء التفسير" (١٩٧٦) بالتزام فراى بعلم شعرى متماسك وشامل لكنه يشتكى من عدم إقدامه على الهجوم الصدامى على استغراق النقد الأنجلو - الأمريكى فى التفسير النصى. ويقول كللر "إن عمل فراى وإن بدأ كدعوة لوضع علم منهجى للشعر لم يدفع الجهود فى مجال علم الشعر قدماً بقدر ما حفز على أسلوب التفسير الذى أصبح يعرف باسم (نقد الأسطورة) أو (نقد الأنواع العليا). (٢٠) وقد مثل نقد الأسطورة فشلاً فى أعين السيميوطيقيين بقدر انغماسه فى الشرح النصى.

فتحت الرابطة التى أوجدها منظرون فرنسيون معينون بين البنيوية وبين علم التحليل النفسى القائم على اللغة عند لاكان والسيميوطيقا اتجاهات جديدة واعدة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. ومن الأمثلة على ذلك أن كايا سيلڤرمان ذهبت فى كتابها **موضوع السيميوطيقا** (١٩٨٣) إلى ضرورة وفائدة وجود سيميوطيقا تقوم على التحليل النفسى من وجهة النظر النسوية. ويصور التحليل النفسى كفرع من السيميوطيقا الذاتية الإنسانية على أنها منشأة داخل الخطاب وأنها مؤسسة بالخطاب. ويتوقف نشاط استخدام العلامات - وهو الموضوع الأساسى للسيميوطيقا - على كل من الخطاب والذات باعتبارهما موضوعين داخل نظام ثقافى معين. وتستدعى دراسة ظواهر الإشارة دراسة الذات و الشفرات الثقافية. ومما له دلالة أن الفارق الجنسى له دور مركزى فى تشكيلات الذاتية والخطاب والشفرات الثقافية. ويحدد النظام الثقافى فى العالم الغربى للذات أدواراً خطابية تقوم على التمايز الجنسى ويتم تصويرها بشكل غير متساو ويقوم مشروع سيلڤرمان جزئياً على "نزع سمة الطبيعية عن وضع المرأة وعزل المحددات الثقافية له"وهذا من شأنه أن يسهل نظر "المرأه إلى ما وراء كابوس تاريخها." ٢١ وترى سيلڤرمان أن السيميوطيقا يمكن تسخيرها إيجابياً لصالح المقاومة النسوية التى تصاحب التناقضات داخل خطاب الثقافة وتحاول أن تعيد صياغة الذاتية الأنثوية والنظام الثقافى.

وقد أعلن توماس سيبوك فى استرجاعه للتطورات المبكرة لعلم السيميوطيقا فى "السيميوطيقا: عرض لحالة العلم" (١٩٧٤) أن "عام ١٩٦٩ ربما يظهر كعلامة بارزة فى

تاريخ السيميوطيقا" (٢٢)، وذلك لأن الاتحاد الدولى لدراسات السيميوطيقا و مجلته سيميوطيقا وسلسلة الكتب المهمة التى أصدرها بعنوان "مداخل للسيميوطيقا "تأسسوا جميعاً فى ١٩٦٩. وبعد مرور عقد ونصف العقد من الزمان يمكننا تأكيد هذا التقييم. لقد ازدهرت السيميوطيقا فى عصر الفضاء والمعهد الدولى الصيفى لدراسات السيميوطيقا و البنيوية يعد من العلامات الملموسة لحيوية العلم وتنوعه المتزايدين. كذلك بدت قدرة السيميوطيقا على تشكيل التحالفات المنتجة مع المدارس الأدبية النقدية ومع المجالات الأخرى وكأنها تضمن مستقبله. وقد قيم يوچينيو دوناتو فى وقت معاصر لسيبوك ماضى ومستقبل هذه الحركة الجديدة فى الدراسات الأدبية على وجة التحديد وخلص إلى أن "البنيوية كمفهوم نقدى قد انتهت فائدتها" (٢٣) وذلك لأن أعمال ما بعد البنيويين ولا سيما چاك دريدا زعزعت أسس البنيوية و السيميوطيقا. وتبين أن كلمات دوناتو كانت نبوءة صحيحة فى ميدان الدراسات الأدبية ؛ حيث سبق انتشار ما بعد البنيوية خلال السبعينيات و الثمانينيات السيميوطيقا إلى حد مثير. وتدهور نفوذ السيميوطيقا مع مرور الوقت. صحيح أنها توسعت كعلم أو ميدان بحث جديد متعدد الدراسات لكن تأثيرها تناقص باطراد كفرع من فروع الدراسة الأدبية المتخصصة. وكان أمام المنظرون الأدبيون طريقان لوصف هذه الظاهرة. إما أن ما بعد البنيوية اكتسحت السيميوطيقا تاركة وراءها القليل جداً أو أن ما بعد البنيوية اكتسحت السيميوطيقا ورفعتها إلى مستويات جديدة من التعقد والذكاء. وعادة ما يميل التفكيكيون للرأى الأول بينما يتخذ كثير من السيميوطيقيين ومنهم كللر وكريستيڤا وسيلڤرمان وغيرهم الرأى الثانى. ومن نتائج الرأى الأول أن معظم التفكيكيين الأمريكيين مضوا قدماً بمشاريعهم الخاصة دون أن يضعوا أعمال البنيويى والسيميوطيقيين فى حسبانهم. فما بعد البنيوية فى أمريكا تعنى تجاوز البنيوية ولا حاجة معها للخوض بعناية فى تراث الدراسات السيميوطيقية. وأدت هذه النظرة إلى تهميش متزايد للسيميوطيقا مع انتشار نجاح ما بعد البنيوية. واتضح بالنظر إلى الوراء أن عام ١٩٦٩ كان مهما للغاية بالنسبة للسيميوطيقا الأدبية فى أمريكا: إذ نشر أول كتب دريدا بالإنجليزية فى ١٩٦٩.

الفصل العاشر
النقد التفكيكى

ظهور وتكون النقد التفكيكى

عند ظهور التفكيكية فى مجال الإهتمام العام أول مرة خلال أوائل السبعينيات بين نقاد الأدب فى أمريكا كان الوصف يقتصر على مجموعة من النقاد ولدوا خلال فترة ما بين الحربين العالميتين ومنهم هارولد بلوم ويوچنييو دوناتو وبول دى مان وچيفرى هارتمان وج. هيليس ميللر وچوزيف ريدل. وفى أواسط السبعينيات برزت جماعة من النقاد الأصغر ومعظمهم ممن ولدوا بعد عام ١٩٤٤ ووصفوا بأنهم تفكيكيون. ومن قادة هؤلاء النقاد التفكيكيون شوشانا فيلمان وباربارا چونسون وچيفرى ميلمان وجياترى شاكراورتى سبيڤاك ويمكن أن نذكر أسماء عشرات من النقاد الأصغر هنا. وكان معظم هؤلاء التفكيكيون صغارهم وكبارهم يرتبطون فى وقت أو آخر بجامعة چونز هوبكنز أو جامعة ييل أو كلاهما. وعندما ترك ميللر ودى مان جامعة هوبكنز فى أوائل السبعينيات لينضما إلى بلوم وهارتمان نشأت «مدرسة ييل» التى استمرت حتى أواسط الثمانينيات. ومن بين الزملاء الأصغر للنقاد الأربعة فى ييل وطلابهم نجد فيلمان وجونسون وغيرهما. ولم تقتصر التفكيكية على جامعة واحدة أو إثنتين لمدة طويلة لأنها انتشرت بسرعة وعلى نطاق واسع فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات كما أنها لم تقتصر على جماعة صغيرة من دستة من النقاد أو نحو ذلك.

والشخصية الرئيسية فى تأسيس التفكيكية الأمريكية هو الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا الذى دَرّس فى فرنسا ولبعض الوقت فى أمريكا فى جامعات ييل وكورنيل وكولمبيا (فى إرڤين) من أوائل السبعينيات إلى الثمانينيات. وقد ألقى دريدا محاضرة فى مؤتمر البنيوية الذى عقد فى جامعة چونز هوبكنز عام ١٩٦٦ وجه فيها انتقاداً حاسماً للفكر البنيوى. ونشر ثلاثة كتب فى العام التالى هى-**عن علم الكتابة** (ترجم عام ١٩٧٦) **والكلام والظواهر** (ترجم فى ١٩٧٣) **والكتابة والإختلاف** (ترجم فى ١٩٧٨) . ويوسع العمل الأول من الهجوم على البنيوية أما الثانى فيجرى انتقاداً صارماً لظاهراتية هوسيرل ويقدم الثالث إحدى عشرة مقالة توسع الهجمات ضد البنيوية والظاهراتية وتطرح مباحث فى التحليل النفسى والأدب. ولم تكن تفكيكية دريدا منذ بدايتها مجرد توجه «ما بعد بنيوى» و«ما بعد ظاهراتى» وإنما هى توجه إيجابى صوب موضوعات معينة فى التحليل النفسي والأدب. ولما كان الاستقبال الأمريكى الأول مقتصراً على من يجيدون قراءة الفرنسية لم يحدث الإنتشار الواسع لفكره إلا فى أواخر السبعينيات عندما أخذت ترجمات عديدة فى الظهور. وكان لترجمة **عن علم**

الكتابة التى قامت بها جاياترى سبيڤاك أهمية خاصة فى ذلك النقد الأمريكى لأفكار دريدا لأنها أسبقت بمقدمة فى قالب بحث يشرح السياق التاريخى بالتفصيل والنطاق المتعدد العلوم والأهمية الفلسفية والنقدية لمشروع دريدا.

وجاءت موجه ثانية من الترجمة بعد عدة سنوات ظهرت فيها حوالى نصف دستة من الكتب ولاسيما أعمال دريدا **مواقف** (١٩٧٢، ترجم١٩٨١) **والإنتشار** (١٩٨٢، ترجم ١٩٨١) **وهوامش الفلسفة** (١٩٧٢، ترجم١٩٨٢) (وكانت مقالات عديدة مما تضمنه **مواقف والهوامش** قد ترجمت ونشرت خلال السبعينيات) والعمل الأول يحتوى مقالات مفيدة يشرح فيها دريدا مشروعه. أما الثانى فيحتوى قراءات تمثل نماذج للقراءات التفكيكية لنصوص من أفلاطون وما اُلارميه والروائى سولرز. وأخيراً يقدم العمل الثالث مقالات إضافية حول البنيوية والظاهراتية بجانب مفهوم **الإختلاف** المهم وفكرة مكانة علم البلاغة. وقد نشرت كتب دريدا الستة المذكورة هنا كلها بالفرنسية بحلول أوائل السبعينيات. أما أعماله المكثفة من عام ١٩٧٤فما بعده فلم يكن لها إلا دور صغير نسبياً فى تكون النقد التفكيكى فى الولايات المتحدة. ووقعت الخلافات داخل صفوف التفكيكيين الأمريكيين الكثر فى الثمانينيات بين أتباع دريدا الحقيقيين والنقاد الأقل إيماناً به والأكثراستقلالية وعملية. ولم يكن بين التفكيكيين الأدبيين البارزين كبيرهم وصغيرهم سوى حفنة قليلة من المتمذهبين فى اعتناق أفكار دريدا ولهذا اتهموا أحياناً بتمييع التفكيكية الحقة و/أو تشويه الإتجاه الحقيقى لعمل دريدا. وهذا انتقاد شائع وجه إلى أعضاء مدرسة ييل. وغالباً ما تركز هذا الجدل حول مدى علاقة نصوص دريدا اللاحقة (ما بعد عام ١٩٧٣) بفكره الأصلى لاسيما **جلاس** (١٩٧٤، ترجم١٩٧٦) **والمهاميز** (١٩٧٦، ترجم ١٩٧٦، ١٩٧٩). وعلى الجانب الأخر تجاهل بعض النقاد نصوص دريدا اللاحقة- أعمال «مرحلة أمريكا» -ربما بسبب أسلوبها الذى أخذ يقارب المدرسة الدادائية وكانت الشكوى هى أن أمريكا أفسدت دريدا. وإذا كان التفكيكيون كلهم يشتركون فى ميراث معين ينبع من انتقادات البنيوية والظاهراتية فإنهم يختلفون فيما بينهم من ناحية درجات الإلتزام الأمين بفلسفة دريدا، ومن حيث آرائهم حول صلة التحليل النفسى بالمشروع الفكرى، ومن حيث تقديرهم لعلاقة أعمال دريدا اللاحقة وأسلوبه بالموضوع، ومن ناحية تقييمهم للمغزى «السياسى» للتفكيكية.

وقد تشكل المذهب فى المرحلة الأولى من تطور التفكيكية فى أمريكا والتى استمرت من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٢. أما المرحلة الثانية من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٧فتضمنت مناقشات حامية حول النصوص الأولى وعروض لها. وشهدت المرحلة الثالثة من ١٩٧٨إلى١٩٨٢انتشار المدرسة واتخاذها الطابع المؤسسى. وظهرت فى تلك المرحلة ترجمات عديدة بما فيها ستة من كتب دريدا والكثير من مقالاته. كذلك نشرت عدة مقدمات للفكرة مثل كتاب جوناثان كللر حول التفكيكية: **النظرية والنقد بعد البنيوية**

(١٩٨٢) **وكتابى النقد التفكيكى: مقدمة متعمقة** (١٩٨٢) وكتاب كريستوفر نوريس **التفكيكية: النظرية والتطبيق** (١٩٨٢). وشهدت المرحلة الرابعة بدءاً من عام ١٩٨٢مد نطاق التفكيكية إلى مجالات أخرى بما فيها مثلاً علوم الدين والتعليم الأدبى والسياسة. ومن الكتب اللاهوتية نجد **تفكيك علم اللاهوت** (١٩٨٢) لمارك سى. تايلور **والتفكيكية وعلم اللاهوت** (١٩٨٢) جمع توماس ج. آى. التزير وغير ذلك. وظهر فى مجال التعليم الأدبى عدد خاص من **مجلة ييل لدراسات الفرنسية** حول «الواجب التعليمى» حررته باربارا چونسون، ومقالات معينة فى مؤتمر عن«تدريس الأدب» نشرها ملحق **التيمز الأدبى** (ديسمبر ١٩٨٢)، وكتاب ج. دوجلاس أتكنز قراءة **التفكيك/تفكيك القراءة**، (١٩٨٣)، **وعلم الكتابة التطبيقى** بقلم جريجورى ل. أولمر، **وكتاب الكتابة والقراءة باختلاف: التفكيكية وتدريس الإنشاء والأدب** جمع ج. دوجلاس أتكنز ومايكل ل.چونسون. وأخيراً نظرت مجموعة من الكتب فى التفكيكية داخل سياق السياسة ومنها كتاب مايكل ريان **الماركسية والتفكيكية** (١٩٨٢) **ونقاد ييل** (١٩٨٣) جمع چوناثان آراك وآخرين، والتفسير والتفكيكية والأيديولوجية (١٩٧٤) لكريستوفر بتلر، **وما وراء التفكيكية:فوائد ومفاسد القوة الأدبية** (١٩٨٥) لهوارد فيلبر ينى، **هل تفرق التفكيكية**؟ (١٩٨٥) لمايكل فيشر، **والبلاغة والشكل:التفكيكية فى ييل** (١٩٨٥) جمع روبرت كون ديڤيس ورونالد شلايفر. وفى المرحلتين الأخيرتين إنتشرت التفكيكية بما يتجاوز كثيراً أوائل معتنقيها مجتذبة أعداداً كبيرة من المثقفين إلى صراع حول معنى ومغزى هذه المدرسة. وبثت المناقشات حول التفكيكية بدءاً من أواخر السبعينيات النشاط فى ساحة النظرية الأدبية وحشدت فيها أعداد كبيرة من المتخاصمين مما ولد كماً هائلاً من الكتابات الثانوية.

ولم يكن من غير المعهود فى أواخر السبعينيات أن نجد خيوطاً فى الفكر التفكيكى منسوجة فى مشاريع نقاد معينين ينتمون للتيارات الشكلية والظاهراتية والتأويلية والماركسية والبنيوية والنسوية والجمالية السوداء والثقافية وقد رأينا فيما سبق كيف أثرت التفكيكية فى مشاريع نقاد مثل كريجر وبوث وماجليولا وسبانوس وچيمسون وكللر. ولعلنا نذكر أن سوزان سيلمان صورت التفكيكية على أنها جزء من الفرع التأويلى لنقد استجابة القارىء. وتحولت التفكيكية إلى ظاهرة تذكر بالنقد الجديد الذى احتل منذ جيل مضى صدارة مجال الدراسات الأدبية مما جعل المدارس المنافسة له تبدو هامشية لبعض الوقت بالمقارنة معه، ذلك لأن التفكيكية استطاعت تحفيز النقاد من كل المشارب تراوحاً من غلاة المحافظين إلى الراديكاليين، ومن الإنسانيين التقليديين إلى الماركسيين الملتزمين، ومن التجريبيين البراجماتيين إلى المثاليين والماديين فى الفلسفة. وليس مما يدهش أن التفكيكية لقبت «بالنقد الجديد الجديد» لأنها أيضاً احتلت مكان الصدارة ونشط قادتها من جامعة ييل وفضلت كذلك المدخل النقدى المتوجه للنص.

نظريات اللغة بعد البنيوية.

انتقد چاك دريدا في **عن علم الكتابة** وفي«البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية» (وهوالبحث الذي ألقي في مؤتمر عام ١٩٦٦ في جامعة جونز هوبكنز) بنيوية وسيموطيقا سوسير وليڤي ستراوس مستخدماً مفاهيم العلاقة والبناء كأسافين يخلق بها الشروخ في منهج التفكير التقليدي حول اللغة وحول تفسير النصوص. وكان منهج البحث الفكري الذي راده دريدا هنا مثل منهج البحث البلاغي الذي طوره المهاجر البلجيكي الدارس في هارڤارد بول دي مان بمثابة النموذج عند المفكرين فيما مهد لأسلوب التحليل التفكيكي المرتبط بالفحص الدقيق للغة وتشكيلاتها. وقد برز ج. هيليس ميللر في أواسط السبعينيات بتركيبه لأعمال دريدا ودي مان وفي دعواه بفوائد هذا النوع من التفكيكية كالمتحدث والممثل الرئيسي للنقد التفكيكي الأمريكي. ومع ذلك فإن ميللر كان يدافع أساساً عن فضائل أعمال مدرسة ييل المبكرة (بلوم ودي مان ودريدا وهارتمان وهو نفسه) ولا يعني بتحمس بالمشروعات الما بعد البنيوية المشابهة عند رولان بارت وچيل دولوز وميشيل فوكوه وچاك لاكان في فرنسا ويوچينيو دوناتو وچيفري ميلمان وجوزيف ريدل وجاياتري سبيڤاك في أمريكا. ويركز نقد ميللر التفكيكي على النصوص المعتبرة لكبار الأدباء ويستبعد تماماً في المراحل المبكرة جداً الدخول بوضوح في الفلسفة والتحليل النفسي وما بعد البنيوية الفرنسية بمعناها الواسع. وتعرض هذا النوع المصفي أو الضيق من التفكيكية للشكوك من جانب التفكيكيين الأكثر «انتقائية» .

يصور دريدا في عن **علم الكتابة** بنيوية سوسير بإعتبارها النفس الأخير للفلسفة الغربية في ذلك النظام الميتافيزيقي الذي يمتد من أفلاطون وأرسطو إلى هايدجر وليڤي ستراوس. وهو يسمي هذا النظام بالتمركز حول اللوجوس أو «الإحالة إلى خارج النص» . وهو يرى أن تراث التمركز حول اللوجوس دائماً ما يضع أصل الحقيقة في اللوجوس-أي الكلمة المنطوقة أو صوت العقل أوكلمة الإله. وبجانب ذلك يتحدد وجود أي كيان بإعتباره حضوراً:أي أن«موضوع» العلم والميتافيزيقا هو في طبيعته «الكيان الحاضر». وفي هذه الظروف تعلو قيمة الصوت المكتمل الحضور على علامات الكتابة البكماء. والكتابة في الواقع تعتبر في التراث كلاماً ثانوياً أو وسيلة لنقل الصوت وبديل أداتي عن الحضور الكامل. وهي متأخرة وثانوية وتمثل سقوطاً من مستوى الكلام. ويصر التمركز حول النص بإلحاح على إدماج الكتابة في الكلام ولاسيما في تفضيله للكتابة الصوتية (الكتابة كمحاكاة للصوت). وقد أدت ديناميات هذا«التمركز حول «اللوجوس» إلى نشأة مجال تاريخي وثقافي كامل من التعارضات البديهية : الصوت/الكتابة، الصوت/الصمت، الوجود/عدم الوجود، الوعي/اللاوعي، الداخل (الداخلية) /الخارج (الخارجية) ، الحقيقة/الصورة، الشيء/العلامة، الجوهر/الظاهر،

الحقيقة/الأكذوبة، الحضور/الغياب، المدلول/الدال. والطرف الأول فى هذه الثنائيات يحظى بوضع الأفضلية فى تراث التمركز حول اللوجوس. ويرى دريدا أن بنيوية سوسير تقع تماماً داخل هذا النظام أو المجال المعرفى (ومعها فى ذلك أعمال ترويتز كوى وچاكوبسون وغيرهم من البنيويين) .

ويقول دريدا معارضاً البنيوية إن الكتابة (إيكرتير) هى أصل اللغة وليس أصلها هو الصوت الذى ينقل الكلمة المنطوقة (اللوجوس). ويهدف علم الكتابة الذى وضعه دريدا إلى الحلول محل سيميولوجيا سوسير. والكتابة فى تصوره المفصل تعنى أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل بالمسافات. وهى بهذا المعنى الجديد تشمل كل أشكال التسجيل والسك من كتابة القوانين إلى تذكر الأحلام وشق الممرات عبر الغابة. ويستخدم دريدا مفهوم الكتابة العامة أو الأركى-كتابة هذا ليحدث انقلاباً فى الأقطاب الموجودة فى التمركز التقليدى حول اللوجوس:الكتابة/الصوت، الصمت/ الصوت، عدم الوجود/الوجود، اللاوعى الوعى، الدال/المدلول، إلخ... وكمثال نجد أن النظام المتمركز حول الصوت أو اللوجوس يصور العلامة تقليدياً على أنها تتألف من الدال-المدلول. والعلامة تقع برسوخ فى القلب من ذلك النظام وتدل فيه على قرب الصوت من الحقيقة، والصوت من الوجود، والصوت من المعنى. وتعرض الصمت واللاوعى وعمليات **الكتابة** الاختلافية إلى القمع والرقابة خلال عهد التمركز حول اللوجوس مما أخفى أوجه الغياب والإختلافات وفصل المسافات الخلاقة والضرورية لإنتاج العلامات. ويستدعى نظام دريدا جزئياً تفعيل هذه القوى الفاعلة والمخربة. وأصبحت كلمات مثل «الغياب» و«الاختلاف» و«فصل المسافات» من المصطلحات الرئيسية فى معجم دريدا.

ويطرح دريدا فى «البناء والعلامة واللعب» تساؤلات حول تصور البناء فى الفكر المتمركز حول اللوجوس. فالبناء دائماً فى هذا الفكر يتطلب مفهوم المركز ويعتمد عليه. ووظيفة المركز هى إضفاء الاستقرار على وفرة العناصر التى يحتويها النظام سواء أكانت ميتافيزيقية أم أنثروبولوجية أم علمية أم نفسية أم اقتصادية أم سياسية أم دينية. والمراكز التقليدية فى مجملها تؤدى نفس الغرض فهى تحدد «الوجود» باعتباره «حضور» . وهذا الأساس الأونطولوجى وهو عامل إستقرار يخلق اليقين قد أبعد المركز أو الرحم البنائى عن الحركة أو اللعب. ومهما كانت ضخامة وتعقد النظام التمركز حول اللوجوس فإن مركز بنائه يضمن له التوازن والتماسك والتنظيم وكلها تتمحور حول نقطة محكومة. وينظر دريدا للسلاسل التاريخية من العناصر الثابتة باعتبارها تتابعاً من الإستعارات والكنايات تؤدى كلها نفس الدور البنائى. وهو يصور المركز لا على أنه مكان أو موقع أو كيان بل كوظيفة نظامية هدفها هو توجيه البناء وتاريخها يتألف من سلسلة من المفاهيم أو بدائل العلامات. وفى النهاية فإن المجموعة التاريخية

من هذه المدلولات المركزية (أو المدلولات المفارقة) تندمج في حركة من الأسماء المفضلة التي يصفها دريدا في آن واحد بالضرورات البنائية والدالات العائمة.

ويرى دريدا أن تفسيرات ليفي ستراوس البنيوية النموذجية للأسطورة تعتمد على فرض واع للبناء ذي المركز لكي يحد من حركة أو لعب عناصره. فاللعب يستبعد. لكن إمكانية ونشاط اللعب تتيح وجود بنائية البناء ذاتها وفرض المركز بل وتسبقهما. فقبل بديلي الحضور أو الغياب وسبقاً لإمكانية المركز أو البناء ينشط اللعب ويفعل. وهو يقطع الحضور وينسف ترسيخات البناء ذي المركز ولهذا يصف دريدا أسلوبين تاريخيين للتفسير-أحدهما متمركز حول اللوجوس والآخر تفكيكي. وهذه صياغة دريدا كما أعلنها في مؤتمر جامعة چونز هوبكنز حول البنيوية عام١٩٦٦:

وهكذا فهناك تفسيران للتفسير والبناء والعلامة واللعب. يسعى أحدهما ويحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل يعلو على اللعب وعلى نظام العلامات ويمر بضرورة التفسير كما كانت نفياً. أما الآخر الذي لم يعد يولي وجهه شطر الأصل فيؤكد على اللعب ويحاول أن يتجاوز الإنسان والإنسانية لأن إسم الإنسان هو إسم ذلك الوجود الذي حلم طيلة تاريخ الميتافيزيقا أو العقيدة الوجودية - وبمعنى آخر طيلة تاريخه كله - بالحضور الكامل والأساس الذي يبعث الطمأنينة والأصل ونهاية اللعب.(١)

ويعلن دريدا من تحت رعاية نيتشه وفرويد وهايدجر(أسلاف التفكيكية) فتح التمركز حول اللوجوس الذي يتسم به المشروع البنيوي أمام الهجوم التفكيكي. والإنسان التفكيكي عند دريدا وعلى العكس من أسلافه التقليديين يؤكد على لعب العلامات ونشاط التفسير، وهو يتتبع حول المركز اللعب الحر للدوال والإنتاج ذي الغرض للأبنية ويتخلى عن الحلم بالأصول والأسس الوهمية، ويشطب على الإنسان الأنطو-ديني والإنسانية الميتافيزيقية.

وبينما تناول دريدا منذ وقت مبكر وكثيراً قضايا مثل السيميولوجياوعلم الكتابة، والعلامة والإختلاف، والتمركز حول اللوجوس والتمركز حول الصوت، و الكتابة والفصل بالمسافات، والبناء والمركز واللعب، وفرويد وسوسير وليڤي ستراوس، فإن بول دي مان لم يذكر تقريباً أياً من هذه الموضوعات والمفاهيم والأشخاص. والكلمات المتكررة والمهيمنة في معجمه النقدي هي« اللغة» و«البلاغة» والسلف المشترك الوحيد بين الرجلين هو نيتشه. وقد تجنب دي مان التفكير النظري السافر في نظريات الأونطولوجيا والميتافيزيقا والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والتأويل. بل فضل ممارسة الشرح المدقق للنصوص الذي تتناثر فيه هنا وهناك التعميمات النظرية. ويعلن دي مان في تصديره لمقالاته المجموعة من فترة أواخر الستينيات بعنوان **العمى والبصيرة** (١٩٧١) أن «تعميماتي المبدئية لا تستهدف وضع نظرية في النقد بل تتوجه

للنقد الأدبى عموماً.»[٢] وبعد ذلك أكد إنشغاله باللغة والبلاغة التى دائماً ما تحبط وتزعزع الأونطولوجية والتأويلية. وذلك فى التحليل الختامى لمقالاته المجموعة من السبعينيات تحت عنوان رمزيات القراءة (١٩٧٩): «إن الهدف الأساسى للقراءة التدليل على أن المأزق الناجم لغوى وليس وجوديا أو تأويليا»، والهدف المحدد هو بيان«عدم تواصل عميق بين الشفرتين البلاغيتين.»[٣] ولكن مهما بلغ إختلاف دريدا ودى مان فإنهما أسسا مشروعيهما على نظريات اللغة – نظريات الكتابة والبلاغة.

وقد عبر دى مان عن أفكاره حول اللغة والبلاغة كأظهر ما يكون فى عام١٩٧٣خلال بحث ألقاه فى مؤتمر حول نظرية البلاغة عند نيتشه. ومما له مغزى أن نيتشه حول دراسة البلاغة من مناهج الإقناع والبيان إلى النظرية المسبقة للصور والأشكال. ويستخلص دى مان من صيغة نيتشه الإستفزازية عن أن «الصور البلاغية ليست شيئاً يضاف إلى اللغة أو يستخرج منها إعتباطاً بل هى جوهر طبيعتها» هذا الحكم:

إن التأكيد المباشر على أن الهيكل التصريفى للغة بلاغى وليس تصويرا أو تعبيرا عن معنى إحالى صحيح يشير إلى عكس كامل لكل الأولويات الراسخة التى تقيم سلطة اللغة تقليدياً فى كفايتها قبَل معنى أو إحالة خارجة عن اللغة وليس من مصادر الصور البلاغية داخل اللغة (ر. ى. ١٠٦)

إن نيتشه وهو السلف الحاسم يطرح إنقطاعاً نوعياً فى نظرية اللغة ويبدأ عهداً تاريخياً جديداً ينظر فيه للغة لأول مرة بوعى كما كانت دائماً أى فورية وأصلية، مجازية وبلاغية، بدلاً من كونها إحالية أو تصويرية. ولا توجد أية لغة قديمة غير بلاغية. والبلاغية كالملمح المميز للغة تزعزع الحقيقة بالضرورة وتفتح «إمكانات تثير الدوار للإنحراف الإحالى.» (ر. ق، ١٠) . وهكذا فالعلامة اللغوية موقع لعلاقة غامضة مشكلة بين المعنى الإحالى والمجازى.

وتلقى إشكالية العلامية بالشكوك حول التفسير حسب الموضوع وتشجع القراءة البلاغية. ومن هنا فإن المشروع التعديلى للنقد عند دى مان هو إيجاد نقد مجازى غير موضوعي أو بلاغة تفكيكية. وفى نهاية الأمر تعمل نظرية دي مان فى **البلاغية** مثل مفهوم دريدا عن **الكتابة** كقوة قاطعة ومنحية عن المركز وأداة للتفكيك فى نشاط «التفسير». ويشعر المرء بحق تقريباً أنه لم يكن من داع لوجود دريدا كى يضع دى مان فهمه للغة.

ويستمد عمل ج. هيليس ميللر من أعمال دريدا ودى مان. فقد وضع خطوط نظرية تفكيكية للغة فى مقالة عام١٩٧٠. وتعتمد هذه النظرية على مقالة دريدا الخصبة «الاختلاف/الإرجاء» (١٩٦٨) . وهو يلخص هذه النظرية بإيجاز فى مقالة لاحقة:«إن

كل ورقة شجر وموجة وحجر وزهرة وطائر تختلف عن أنواعها الأخرى كلها. والتشابه بينها ينشأ على أرضية عدم التشابه الأساسى هذا. وبالمثل فاللغة تتصل بما تسميه عبر فجوة الاختلاف الذى لا يمكن جبره مع ما تحيل إليه.» (٤) وكل أوجه الشبه تنتج من الإختلافات بحيث أن الإختلاف فى حد ذاته هو الذى يُكَوِن التشابهات والتكرارات والتماثلات. والقول بأن طائرين يشبهان بعضهما البعض يعنى توكيد إختلافهما المبدئى. وما ينطبق على الطيور ينطبق على الكلمات أيضاً. والطائر ليس ط. ا. ئ. ر، أى أن الجسم والريش ليست الأربعة علامات من الحبر على الصفحة البيضاء. فالكلمات والمدلولات مختلفة بصورة لا يمكن إصلاحها. ويضع ميللر العلامة اللغوية هنا وسط قوى **الاختلاف** القاطعة. وحيث أن **الاختلاف** ينتج أو يُكَوِن العلامة فإن أوضاع الحضور والوجود والأصل اللغوى تخضع للتساؤل بصورة تدين لسوسير ودريدا. وما تركز عليه ملاحظات ميللر هو أن العلاقات بين الكيانات لا تقوم على الوحدة والاستمرارية بل تتألف كتشكيلات اختلافية ولا ممركزة.

وكل العلامات عند ميللر هى أشكال بلاغية–كل الكلمات استعارات. وهو يعلن فى مقالة عام ١٩٧٢متأثراً بنظرية البلاغية عند دى مان أنه «بدلاً من استمداد أو «ترجمة» الصور البلاغية من الاستعمالات الصحيحة للغة فإن كل اللغة مجازية منذ البداية. وفكرة وجود استخدام حرفى أو إحالى للغة ليست سوى وهم تولد من نسيان (الجذور) الاستعارية للغة» (٥) ويزعزع ميللر الإحالية ويحرر العلامة كى تولد آثاراً من الإنحراف الدلالى تثير الدوار بوضعه للعلامة وسط القوى البلاغية القاطعة للاستمرارية والتى تثير الانقسام.

ويركب ميللر عناصرمن نظريات اللغة عند دريدا ودى مان ليدمج **الاختلاف والبلاغية** لينشأ بذلك أداة تعمل بها التفكيكية. وهو على العكس من دريدا فى بواكير أعماله ومثل دى مان يمارس النقد التفكيكى البلاغى ويتتبع انحرافات المجازية وشطحات الإحالة فى النصوص التى تزعزع إستقرارها. وقد ركز دريدا على المفاهيم عاكساً مصطلحاتها ومستبدلاً بالحقائق القديمة أفكاراً جديدة. أما ميللر فيطرح هذا البرنامج للدراسات الأدبية فى المستقبل معمماً مدخله البلاغى:«لابد أن تتوقف دراسة الأدب عن إعتبار إحالية المحاكاة فى الأدب كأمر مفروغ منه. ويجب على الدرس الأدبى الصحيح أن يكون فحسب مخزناً للأفكار والموضوعات وتنوعات النفسية البشرية. وسيصبح مرة ثانية علماً فيلولوجياً وبلاغياً وبحثاً فى معرفية الصور اللغوية "(«ط. ل. ل.» ٤٥١) ويريد ميللر نقداً بلاغياً بجانب النقد التاريخى والتأويلى والنفسى. وهو لا يرى فى هذا التحرك نحو البلاغة التفكيكية هروباً موفقاً من تبسيطات النقد التقليدى بل مواجهة فيلولوجية مؤلمة مع المعرفية المحيرة للغة الأدبية. والبلاغة فى الجوهر تفتح

الطريق للتحرك إلى ما وراء زيف الإحالية وهى وسيلة لكسر طوق التمركز حول اللوجوس والخروج منه.

وقد أطلق اسم **النصية** على مجمل المقولات التى يطرحها التفكيكيون حول اللغة وهذا المفهوم يمثل حجر الزاوية فى التفكيكية. وتشترك نظريات اللغة التى يطرحها التفكيكيون فى أنها تضع الانكسارات فى أفكار الإحالة التقليدية مما أدى إلى تخفيف روابط اللغة بالمفاهيم والمدلولات. وإنحراف أو لعب اللغة الذى ينتج عن ذلك يشكك فى كل الأفكار العاملة على الإستقرارمثل الوحدة والتماسك والحضور والصوت والبناء والمركز. واللغة بالدور التأسيسى القوى المعطى لها تحدد الإنسان أكثر مما يحددها أو يوجهها هو. وبمعنى ما تؤسس اللغة بيت (سجن) الوجود. وهى تولد الإنسان وواقعه. ولا شيء يقع خارجها:فليس ثمة أصول ولا أسس خارج اللغة وكما أعلن دريدا فى عن **علم الكتابة** (١٨٥) «لا شيء خارج النص».

ويلاحظ چيفرى ميلمان فى دراسته للنظريات البنيوية وما بعد البنيوية الفرنسية حول العلامة اللغوية والتى تطورت خلال الستينيات أنه فى ذلك الوقت كانت«أكثر التوجهات جسارة فى الفكر الفرنسى آخذة فى الإلتقاء حول تأمل ديناميات النص بصورة فرضت الراديكالية على المهنة التى نعرفها بإسم «النقد الأدبى» (٦) والنقطة التى بلغ فيها اختلاف التفكيكية عن البنيوية أقصاه هى تشكيكه فى الاستقرار اللغوى وتخريبه له ومعه مبدأ البناء فى حد ذاته، والثنائية الفلسفية، وبروتوكولات القراءة المنطقية، والميتالغة [اللغة الواصفة]، والمزاعم العلمية الكبرى. وبالإضافة فإن موت الذات الذى أعلنت عنه البنيوية من قبل إزداد حدة على يد التفكيكية التى أعلنت موت الإنسان والإنسانية. وعند هذه النقطة يتراجع بعض التفكيكيين الأمريكيين ولاسيما بلوم وهارتمان فى رغبة ما بالإبقاء على الذات الإنسانية وعلى الصوت وهو ما يدل على التزاماتهم السابقة بالتحليل النفسى والظاهراتية كما سنرى.

فيما وراء الظاهراتية

للكثير من التفكيكيين الأمريكيين البارزين الذين ولدوا فى فترة ما بين الحربين جذور فى الظاهراتية. وينطبق هذا على بول دى مان ويوچينيو دوناتو وچوزيف ريدل بالإضافة إلى ج. هيليس ميللر وچيفرى هارتمان–وقد ناقشنا الأخيرين كنقاد ظاهراتيين فى الفصل السادس. وكان دريدا منغمساً فى الظاهراتية: فكتابه الأول ترجمة لكتاب هوسيرل **أصل الهندسة** (١٩٣٩، ترجمة فرنسية ١٩٦٢) ، وكتابه الثانى **الكلام والظواهر** يقدم نقداً لنظرية هوسيرل فى اللغة، وأعماله الأخرى حتى١٩٧٢تحتوى خمس مقالات مهمة والكثير من الملاحظات العابرة حول هوسيرل وهايدجر وغيرهم من الظاهراتيين. وقد شق دريدا طريقه عبر البنيوية والظاهراتية

للوصول إلى التفكيكية. لكن معظم حلفائه الأمريكيين مروا من الظاهراتية إلى التفكيكية دون مواجهة البنيوية. حدث هذا لأن كلا من البنيوية والتفكيكية فى الولايات المتحدة ظهرا كبديلين أمام نقاد الأدب فى نفس الوقت. وإختار بعض النقاد فى أوائل السبعينيات مثل كللر وبرينس وريفاتير وشولز البنيوية بينما توجه إلى التفكيكية البعض الآخر مثل دى مان ودوناتو وريدل-وميللر. وعلى العكس ممن اختاروا البنيوية كان المتوجهون للتفكيكية من الظاهراتيين السابقين. ومع ذلك فإن معظم التفكيكيين الأصغر والذين تلقوا تعليمهم فى الستينيات والسبعينيات أتوا إلى التفكيكية طلاباً مما يعنى أنهم لم يمروا بالبنيوية والظاهراتية. ولهذا فإن ما حدث فى أمريكا هو أن نقاداً متنوعين ناضجين أصبحوا ما بعد بنيويين بدون الإفادة من وجود صلة وثيقة مع البنيوية بينما أصبح مثقفون أصغر آخرون نقاداً ما بعد ظاهراتيين بدون أن يمروا بالظاهراتية. ومن هنا نشأت الشكوى من أن التفكيكية الأمريكية نمو شاذ لأن التفكيكيين الأمريكيين لم يتأسسوا فى الفلسفة الأساسية. وعلى الرغم من وجاهة هذا النقد فإن الطريق إلى التفكيكية فى أمريكا اقتضى من قادة المدرسة المرور عبر الظاهراتية وما وراءها.

كانت إستراتيجية دريدا فى تعامله مع هوسيرل وهايدجر وضع قراءات مضادة «لميتافيزيقا الحضور» و«أونطولوجيات الحضور» عندهما المتسمة بالتمركز حول اللوجوس من خلال التحديد والإبراز الفاحص لقوى **الاختلاف والكتابة** غير الملحوظة التى تكون أعمالهما. وبينما يقدر دريدا الانتقادات التى وجهها الظاهراتيون إلى الميتافيزيقا التقليدية فإنه يستنكر مشاريعهم المعلنة بإعادة إيقاظ وإستعادة الميتافيزيقا لأكثر أغراضها صدقاً وأصالة: وهو تحديد الوجود كحضور. فقد أقام هوسيرل مثلاً مشروعه على **الحاضر الحى** وهو **الأساس** العالمى والنهائى لكل التجربة. ومبدأ المبادىء الذى يتأسس على هذه الأرضية هو إدراك النفس أو حدسها لذاتها فى الحضور. ويصر هوسيرل على أن هذا التأسيس الأولى للنفس-الحضور [أو حضور-النفس، المترجم]يحدث بدون عمل العلامات أو عملية الدلالة. وهذه التجربة السابقة على التعبير بذاتية النفس-الحضور الخالصة أوالمثالية تحدث فى الصمت واللغة ثانوية فيها. ويرى دريدا أن مشروع هوسيرل بأسره «يؤكد اقتصار اللغة الكامن على طبقة ثانوية من التجربة ويؤكد عند تفحص هذه الطبقة وجود المركزية الصوتية التى تتسم بها الميتافيزيقا. وإذا كانت اللغة تؤدى إلى إكتمال تكوين موضوعات مثالية فإنها تفعل ذلك خلال الكتابة الصوتية:إنها تمضى إلى تثبيت وطبع وتسجيل وتجسيد قول سبق إعداده". (٧) ووجود النفس-الحاضرة أو الوجود الخالص عند هوسيرل يسبق اللغة. واللغة تظهر ولكن كوجود متأخر وأداتى وصوتى. ويدلل دريدا بهدف قطع وعكس هذه الصيغة الظاهراتية المؤسسة على أن هوسيرل كبت الاختلاف الأولى: «إن الاختلاف

المحض الذى يؤسس النفس-الحضور للحاضر الحى يدخل فى ذلك النفس-الحضور من البداية كل الكدر الذى يفترض أنه إستبعد منه. إن الحاضر-الحى ينبثق من لا توحده مع نفسه ومن إمكانية وجود أثر **إحالى**» (**الكلام والظواهر**، ٨٥) ويرى دريدا الإختلاف والآثار المكتوبة حيثما تصور هوسيرل وجود النفس-الحضور. وهنا تغزو النصية الأونطولوجيا. والحاضر الحى عند دريدا أثر من آثار الاختلاف أوالفصل بالمسافة أوالكتابة .

وقد وضع إنتقاد دريدا التفكيكى للظاهراتية قوى اللغة المؤسسة والغامضة فى مواجهة صريحة مع المفاهيم الميتافيزيقية حول الوعى والوجود والحضور والصوت وفى مواجهة مضمرة مع إجراءات الإختزال والتعليق و «الوصف» المتسمة بالتمركز حول اللوجوس. والتفكيكية تنتقد منذ البداية توجهات الظاهراتية صوب الذاتية والصوتية والمثالية. ويصور التفكيك عند دريدا الظاهراتية على أنها النفس الأخير للمركزية حول اللوجوس لأنه يركز على نظام المفاهيم والأسس البلاغية الكامنة فى الفلسفة الغربية التقليدية. ولو قارنا الإنتقادات التفكيكية الأمريكية للظاهراتية، والتى تدين جزئياً لأعمال دريدا الرائدة، بهذا الإنتقاد لوجدناها تفتقر إلى سعة النطاق ورفعة المستوى.

كانت صلة بول دى مان بالظاهراتية كأوضح ما يكون فى مقالاته التى كتبها فى الخمسينيات بينما ظهر إنفصاله الواعى عنها فى مقالاته فى أواخر الستينيات. ففى مقالة «مأزق النقد الشكلى» (١٩٥٦) مثلاً ينتقد أخطار النقد الماركسى ونقد جنيف ونقد الأسطورة بالإضافة إلى أخطاء الوضعية المنطقية والشكلية. لكنه يفرد أعمال ويليام إيمبسون المختلفة عن غيرها بالمديح لأنها «أثبتت أن الغموض الشعرى الحقيقى ينطلق من الإنقسام العميق فى الوجود نفسه ولا يفعل الشعر أكثر من ذكر هذا الإنقسام وتكراره.» وها هو تشخيص دى مان العام للتطور النموذجى لفكر إيمبسون: «يبدأ إيمبسون من أشد منطلقات الشكلية الجمالية صرامة لكنه ينتهى وهو يواجه السؤال الوجودى. » [8] والذى يفعله دى مان هنا هو إعلاء شأن الأنطولوجيا-وليس علم الإجتماع أو علم النفس أو اللاهوت أو المنطق-كعلم أو مجال أساسى للأدب. وبمعنى آخر فإن «سؤال الوجود» الظاهراتى يسيطر على اهتمامه. وبينما ينشغل دى مان فى أعماله الأولى بمسألة الوجود فإنه يستغرق فى أعماله اللاحقة بإشكالية اللغة (البلاغية). ففى «النقد والأزمة» (١٩٦٧) مثلاً يستعرض الحالة المانجة للنقد الأوروبى فى عصر الفضاء مشيراً إلى أوجه الضعف الجوهرية فى الظاهراتية وطارحاً مجال التفكيكية. ويؤكد دى مان أن«التعبير غير الموسط إستحالة فلسفية» ويعلن للأدب«إنفصاله عن الواقع الإمبيريقى وإبتعاده كعلامة عن المعنى الذى يعتمد لوجوده على النشاط التأسيسى لهذه العلامة، وهذا ما يتسم به عمل الأدب فى جوهره « (ع. ب. ، ٩، ١٧) وفى هذه الصيغة التفكيكية توسط اللغة الأدب واللغة فى طبيعتها

إختلافية وإشكالية ولا توحدية مع ذاتها ومنحرفة. ويشير هذا التحول من الأنطولوجيا إلى اللغويات ومن الوجود إلى النصية إلى التحرك من التفكير الظاهراتي إلى التفكير التفكيكي.

زاول ج. هيليس ميللر النقد الظاهراتي من نوع مدرسة جنيف كما رأينا في الفصل السادس خلال الخمسينيات والستينيات وتحول إلى التفكيكية في السنوات الأخيرة من الستينيات ويتضح هذا التغير بأكثر أشكاله درامية في مقالة مطولة نشرت عام ١٩٧١ حول النقد عند جورج بوليه. وفيها يقدم ميللر وصفاً دقيقاً منصفاً للنقد الظاهراتي عند أستاذه ويختتمها بإنتقاد تفكيكي لا شخصي ويخلص إلى أن«الخط الذي يمثله دريدا وذلك الذي يمثله بوليه لابد من مواجهتهما معاً كبديلين لاخيار إلا في أحدهما. فعلى الناقد أن يختار إما خط الحضور أو خط«الإختلاف» لأنه لا يمكن التوفيق بين إفتراضاتهما حول اللغة والأدب والتاريخ والعقل. »[٩] ويشكك ميللر بإختياره لدريدا و«تراث الإختلاف» في مفاهيم بوليه عن الزمن والوعي واللغة والتاريخ الأدبي (وقد نشر انتقاد مماثل واسع النطاق قام به ميللر للمؤرخ الأدبي الأمريكي الكبير م. هـ. أبرامز عام ١٩٧٢ليضع أول خطوط المواجهة في أمريكا بين التفكيكيين ومؤرخي الأدب التقليديين). وتتعلق النقطة الرئيسية في إنتقاد بوليه بالعلاقة الصحيحة بين اللغة والوعي. «إن مفهوم أو كلمة (الوعي) أو حتى الوعي نفسه... ينشأ كعنصر واحد داخل تفاعل منتظم للعناصر اللغوية هو أساس العقل وليس العكس. » (٢١٣) ويضع ميللر شأنه في ذلك شأن دريدا ودي مان اللغة كأساس للوعي ويجعل اللغويات تسبق الأونطولوجيا. ولعب اللغة ينتج إمكانية العقل ذاته. وهو هنا مرتكناً على نيتشه وفرويد وهايدجر يخرب أسس الظاهراتية واضعاً نفسه في صف واحد مع نفر من ما بعد البنيويين الفرنسيين (رولان بارت وجيل دوليز وميشيل فوكوه وقبل كل شيء چاك دريدا).

وقد تضمن التحرك التفكيكي إلى ما وراء الظاهراتية إنتقالاً مركباً شمل أعمال مارتين هايدجر الذي تأثر به بعض التفكيكيين بشدة. ونشب جدل كاشف بين ج. هيليس ميللر وچوزيف ريدل يدور حول دور ظاهراتية هايدجر. وفي نفس العام–١٩٧٥–نشر ويليام سبانوس مشروعه في«التأويلية التدميرية» الهادف لمواجهة التفكيكية بإبراز العناصر«التفكيكية» في فلسفة هايدجر كما رأينا في الفصل السابع.

ويهاجم ميللر في عرضه لكتاب ريدل **الجرس المقلوب:الحداثة وفن الشعر المضاد عند ويليام كارلوس ويليامز**–وهو أول عمل واسع النطاق في النقد التفكيكي الأمريكي– تصور ريدل عن اللغة:

إن نظرية ريدل في اللغة مثل نظرية هايدجر بإعتقاده في«كلمة، الكلمة الواحدة» هي في الحقيقة تقوم على الحرفية أو المحاكاة. وهو ينحو لفهم مجازات هايدجر

بصورة حرفية على أنها تشير إلى حقيقة خارج اللغة..أما عند دريدا فاللغة مجازية فى أصلها» (١٠)

ويرى ميللر أن ريدل يعتقد بنظرية فى اللغة والأدب تقوم على المحاكاة وتستمد من هايدجر. وما يحتاجه كناقد تفكيكى هو نظرية إختلافية أو بالأصح بلاغية على نموذج دريدا ومما له دلالة هنا ليس فقط المواجهة الحادة بين نظريتى اللغة المحاكية والبلاغية بل التصوير الخاطىء لهايدجر ودريدا. ففكرة هايدجر عن اللغة ليست حرفية أوقائمة على المحاكاة وليس شرح دريدا للغة بلاغيا فتلك هى وجهة نظر دى مان. ويريد ميللر فى خطابه «التصحيحى» أن يتخلى التفكيكيون عن هايدجر وينضموا لدريدا.

وبدلاً من أن يدافع ريدل عن نفسه يضع انتقاداً فى رده لمجمل مدرسة ييل. وهو يتهم نقاد ييل بتدجين دريدا عبر تفضيلهم لكل من اللغة الأدبية والأعمال العظيمة بصورة تذكر بالنقد الجديد. وهويشير بحق إلى أن هارتمان وبلوم رفضاً تبنى نظرية دريدا فى اللغة وأن ميللر مجرد«هامش» على دى مان الذى أخطأ فى قصر فلسفة دريدا فى اللغة على الأدب. وهكذا فإن أول انقسام علنى داخل صفوف التفكيكيين وأول إنتقاد يوجه لمدرسة ييل من داخل الحركة نشأ بسبب الصراع حول أعمال هايدجر. ويرد دريدا على تهمة الحرفية بأنه «من السخف القول بأننى أؤمن حقاً بحدث أصلى سابق على اللغة». (١١) وهو يصور نفسه بأنه يخلص لفكر دريدا أكثر من أى ناقد آخر من نقاد ييل وبذلك يفتح لأول مرة قضية «الدريدية الحقة» التى قدر لطائفة التفكيكيين المتنامية أن تبتلى بها فيما بعد.

وعلى الرغم من بعض الصعوبات فى منطق ميللر فإنه محق فى وصف **الجرس المقلوب** بأنه عمل ظاهراتى. فهو يقع على وسط الطريق بين هايدجر ودريدا كعلامة لنقطة إنتقالية فى تحول ريدل إلى التفكيكية. وفى العام التالى أصدر ريدل «مقالة من هايدجر إلى دريدا إلى الصدفة:الإزدواج واللغة (الشعرية)" (١٩٧٦) –والتى نشرت فى مجلة **الحدود٢** لمحررها سبانوس ثم فى **مارتين هايدجر وقضية الأدب** (١٩٧٩) – وفيها الاعتراف بحدود هايدجر وتقبل تفكيك دريدا «النهائى» للظاهراتية. ويشير ريدل هنا إلى أنه «ليس هايدجرياً» ويؤكد فى عادته بدمج مصطلحات هايدجر ودريدا المميزة أن الإختلاف اللغوى «يعمل فعلاً على قلب الوهم القائل بإمكانية وجود الحقيقة فى الأدب أو وجود ظهور لشىء غير مصور فيما هو مصور، أو وجود الخفى الذى يكشف عنه لكنه يظل مختبئاً، أو وجود وحدة للوعى، أو وجود حقيقة، (لعالم خيالى)"(١٢) وهكذا يتخلى ريدل عن الأوهام الظاهراتية حول الحقيقة **ككشف**، وحول الوعى الموحد، وحول الأدب كشىء حقيقى على نحو ما. وهو كدريدا نفسه يخصص مكاناً مهماً لظاهراتية هايدجر فى عمل التفكيك. وكان التفكيكى الأمريكى الوحيد الآخر الذى إتبع هذا المنهج رودلف جاشى الذى ذهب إلى استحالة الفهم الكامل لدريدا بدون فهم هايدجر.

وبينما ابتعد دريدا ودى مان وميللر وريدل وغيرهم عن الظاهراتية حاول ويليام سبانوس صياغة تأويلية «تدميرية» من الأعمال المبكرة لهايدجر كوسيلة لمجابهة تحدى التفكيكية. وكان يرغب فى حماية صلة الأدب بالحياة فى وجه النزعة المعادية للمحاكاة والبلاغية شكلية الطابع التى اتسم بها التنظير التفكيكى. وقد انتقد التفكيكية لمنهجها التأويلى المساحى فيما يفترض وليس الزمنى ولتفضيلها اللغة على الوجود. وفى رأى سبانوس فإن «الكتابة» فى التراث الغربى تحتفظ خلسة بالحضور والوجود الباعث على الإستقرار والزمن المحول إلى مساحة. والذى يولد اللغة الإستكشافية الحقيقية المنفتحة على الوجود والمؤسسة فى اللاشيئية (اللاحضور) الوجودية هو فى الواقع «الكلام» بمعنى **النطق** [أواللفظ] عند هايدجر وليس الكلام حسب رأى دريدا.

عندما كتب جيفرى هارتمان التصدير لبيان مدرسة ييل المعنون **التفكيكية والنقد** (١٩٧٩) والذى احتوى مقالات لبلوم ودى مان ودريدا وهارتمان وميللر وصف دى مان ودريدا وميللر بلقب «البوا-التفكيكيون» كما وصف نفسه وبلوم بأنهم «تفكيكيون بالكاد» [١٣] وهذا وصف دقيق لأن بلوم وهارتمان ترددا فى وضع اللغة قطعاً قبل الوجود، وفى تقبل موت الذات الإنسانية، وفى إحلال الكتابة محل الصوت. وبقى نفس هذا القدر من الظاهراتية فى عمل هارتمان «التفكيكى» وارتباطه بالظاهراتية يعود إلى الخمسينيات. وسواءً فى أوائل عمله أم فيما لحق التزم هارتمان بالشرح الفيلولوجى، وبالتأويلية فى سياق التاريخ الأدبى، وبالبحث الباطنى فى موضوعات الأدب الغامضة والمقدسة، والتزم على وجه خاص بالإستعادة الظاهراتية للوعى والصوت-الأسس التجريبية للأدب. وما أقلق هارتمان فى التفكيكية، كما أقلقه قبلها من الشكلية، هو النظرة اللاشخصية للغة التى تستبعد الصوت والقصد (أو الإرادة) تماماً وتجعل الأدب شبحاً غير إحالى. وهذا ما تصوره هارتمان عن علاقة اللغة بالذاتية فى **النقد فى البرية** (١٩٨٠): «فى البدء كانت الكلمة تعنى أننا لا نجد زمناً نستطيع فيه القول إن الزمن يوجد ولا توجد اللغة. والذات لا تنفى هنا لكنها هى الموقع بعينه الذى يكشف هذه«العلاقة». [١٤]والنفس هى الموقع الذى تظهر فية اللغة والزمن هو النفس. ولا يمكن أن نفصل اللغة ولا التاريخ ولا الذاتية عن بعضها البعض. والكلمات فى آن تطرد وتنتج الحضور والذاتية. وهكذا فعندما يعلن هارتمان أن«لا شىء يمكن أن ينتزعنا من اللغة» [١٥] فإنه يؤكد الفكرة التفكيكية حول سجن اللغة لكنه لا يؤكد فكرة موت الذاتية التى تصحبها.

وتمثل علاقة التفكيكية بالظاهراتية جزءاً مهماً من تاريخ النقد فى أمريكا لأن الكثير من كبار النقاد الظاهراتيين تحولوا إلى التفكيكية. حدث هذا خلال حقبة ڤيتنام- وهى فترة كانت فيها القوى المؤثرة فى البلاد تعمل على نزع الواقعية عن الوعى والفكر الأرثوذكسى من ناحية ومقاومة هذا «التفكيك» من الناحية الأخرى. ولا شك بوجود

بعد «ألفى» فى الحركة التفكيكية المبكرة التى رأت نفسها فى فجر عهد جديد بشع. وقد أعلن دريدا عن نهاية عصر التمركز حول اللوجوس وهو يرتدى مسوح العرافين. وهو يقول فى فصل يقدم به **عن علم الكتابة**: «لا يمكن توقع المستقبل إلا فى هيئة خطر مطلق. فهو ينقطع تماماً عن الإعتيادية القائمة ولا يمكن الإعلان عنه أو تقديمه إلا كنوع من المسخ». (١٦) ويرفض دريدا العزاء الطوباوى ويوصى بالتأكيد النيتشوى الفرح—وأولهما يعتمد على الأحلام المتعجلة أما الثانى فيتطلب العمل التفكيكى الصبور.

القراءة المزدوجة والقراءة الخاطئة وسوء الفهم

كيف يقرأ التفكيكى؟ يحدد جاك دريدا فى نهاية بحث ألقى فى مؤتمر بأمريكا خلال خريف ١٩٦٨بعنوان «أهداف الإنسان» بدائل مختلفة لتفكيك النظام المتمركز حول اللوجوس. ويلاحظ أنه توجد إستراتيجيتان محتملتان أمام التفكيكيين. يحاول الناقد فى الأولى القراءة بدون تغيير الأساس، أى يكرر الإشكاليات المتمركزة حول الوجوس الأصلية ويستخدم النظام ضد نفسه (ويقارب هذا إستراتيجية هايدجر المعروفة بإسم «التدمير») ويستطيع الناقد ثانياً أن يغير الأسس ويخرج فجأة مؤكداً عدم الاتصال والاختلاف الكاملين. ويوصى دريدا فى النهاية باستخدام كلا النوعين من القراءة. ولا يوجد أى خيار فاعل بين نوعى التفسير المعلنين فى «البناء والعلامة واللعب». إن دريدا يحث على القراءة المزدوجة.

ومن أكثر قراءات دريدا المبكرة تأثيراً ما نجده فى النصف الثانى من **عن علم الكتابة** ؛ حيث يحلل مقالة روسو **أصول اللغات** فى قراءة مزدوجة نموذجية. واختير هذا العمل لأنه ينظم دفاعاً حماسياً عن الأفكار المتمركزة حول اللوجوس والصوت بخصوص اللغة. ويعزل دريدا ويتتبع عمل فكرة الملحق الغامضة فى نص روسو وبذلك يدخل أسلوباً للقراءة قدر له أن يميز مشروع التفكيكية. فما هو الملحق؟ لقد افترض العديد من الكتاب والفلاسفة على طول التراث الغربى أو استخدموا الثنائية المتعارضة «الطبيعة/الثقافة». ووفق الشرح التقليدى المتمركز حول اللوجوس فإن الإنسان القديم الذى عاش فى حالة طبيعية من البراءة والسعادة تعرض لخطر أو نقص من نوع أو آخر مما أدى إلى نشؤ الحاجة للمجتمع أو الرغبة فيه. ومع تطور الإنسان من الطبيعة إلى المجتمع جرى تصوير المرحلة الأخيرة من الوجود على أنها إضافة لحالة الإنسان السعيدة الأصلية. وبمعنى آخر أُلْحقَت الثقافة بالطبيعة. وقبل مضى وقت كبير حلت الثقافة محل الطبيعة. وهكذا عملت الثقافة كملحق من ناحيتين:فقد أضيفت ثم حلت محل ما أضيفت إليه. وكانت فى نفس الوقت تتسم بإحتمالى الضرر والنفع.

ومما له مغزى أن بناء ثنائية التناقض الطبيعة/ الثقافة يكرر نفسه فى تعارضات تقليدية أخرى منها مثلاً الصحة/ المرض، الطهر/ التلوث، الخير/ الشر، الموضوع/

التصوير، الحيوانية/ الإنسانية، الكلام/ الكتابة. والأولوية الزمنية تميز الطرف الأول في كل زوج منها أما الكيان الثاني فيصبح ملحقاً للأول. وفي حالة الكلام / الكتابة مثلاً يقص الشرح التقليدي كيف أن الكتابة جاءت متأخرة في تاريخ الإنسان وكملحق ذي حدين يجلب المكاسب والخسائر للإنسان فهي تحمي وتهدد. والطرف الأول في كل ثنائية تعارضية يمثل الكيان أو الحالة المفضلةأو الأحسن. الطبيعة على الثقافة.

ويقول دريدا مع ذلك الطبيعة بدون أن تدخلها قوة الملحق لا قيمة لها من ناحية الحقيقة، فلا توجد طبيعة أصلية بلا ملحق-بل مجرد الرغبة فيها أو أسطورة تخلقها. ويعكس دريدا ثنائية الطبيعة/الثقافة ويقلب معها بذلك تلك الفكرة الميتافيزيقية الخالصة ليتبين ظهور فكرة غير محددة (هي الملحق) ثم يتتبع عملياتها المتغلغلة في كل نص روسو. والنتيجة لهذا هي«تفكيك» الطبيعة والثقافة مما يوضح أن الثقافة لا تلحق بالطبيعة بل أن الطبيعة هي دائماً بالفعل كيان له ملحق.

ولكي يوضح دريدا الطبيعة المزدوجة لفكرة ما فإنه يكتبها ثم يشطب عليها. وأسلوب وضع المفهوم «تحت الشطب» يرجع إلى هايدجر. وبالإضافة إلى ذلك يرجع دريدا كثيراً إلى الصيغة «دائماً بالفعل» ليتسائل حول أفكار «الأصل الطبيعي» أو «النقاء بلا ملحق». والنتيجة هي إيلاج الملحق في أي زوج ميتافيزيقي من التعارضات الثنائية يبدو بسيطاً أو نقياً. وهذه المناهج وغيرها من «القراءة المزدوجة» مطلوبة للقراءة التفكيكية المزدوجة.

ويظهر منطق ونظام الملحق أن الخارجي والمتأخر هما حقاً الداخلي والأولي فالملحق كان دائماً بالفعل بدأ عمله في حالة «الطبيعة». وبمعنى ما فإن رحيل الإنسان من «الطبيعة» إلى «الثقافة» فوري ولا نهائي.

وأكثر جوانب **الملحق** إثارة للقلق هو إفتقاره للمادة والجوهرية: فلا يمكن لمسه أو تذوقه أو سماعة أو شمه أو رؤيته أو حدسه، ولا يمكن التفكير فيه داخل النظام المتمركز حول الذات وهو بحالته تلك يشبه أفكاراً غير محددة أخرى عند دريدا مثل **الإختلاف والكتابة والفصل بالمسافة**. وبحلول أواسط الثمانينيات كان دريدا قد عزل حوالي ثلاث دست من **غير المُحَدَدَات** كل منها له خواصه النصية المعينة. والمهم على وجه خاص في الملحق هو أن دريدا قد حدد كيفية عمله في نص روسو. وهو ليس وافداً غريباً. إذ يفلت ككل غير المحددات الأخرى من الوقوع في الثنائيات المتعارضة والهرميات المفهومية في الفلسفة والأدب الكلاسيكيين ومع ذلك فهو يسكن وسطها ويقاومها ويقوض نظامها بينما يرفض الدخول فيها كطرف ثالث أو حاكم. والقراءة المزدوجة تستدعي إستخدام مصادر التراث المتمركزة حول اللوجوس لإضفاء الطابع الدرامي على حقيقة إنغلاقه ثم إنهياره. وصيغة القراءة المزدوجة هي «اعكس ثم أزح

الأطراف الرئيسية فى النص» ـ اعكس التعارضات وركز على غير المحددات. وعلى فرض أنه «لا يوجد شيء خارج النص» تتضمن القراءة التفكيكية تحليلاً مستغرقاً صارماً.

ويختلف تفكيك بول دى مان للبلاغة إختلافاً ملحوظاً عن تفكيك چاك دريدا لنظام المفاهيم الفلسفى. وهو يعلن فى نص مبكر أن «الخاصية المحددة للغة الأدبية هى المجازية بالفعل بالمعنى الأوسع كبلاغية. لكن البلاغة أبعد ما يكونَ عن تكوين أساس موضوعى لدراسة الأدب تتضمن الخطر المستمر للقراءة الخاطئة. "وعلى نحو أكثر دقة فإن "خصوصية اللغة الأدبية تقع فى إمكانية القراءة الخاطئة والتفسير الخاطىء.»(١٧) وبإختصار فإنه إذا إستبعد النص أو رفض كل القراءة الخاطئة أياً كانت لا يكون أدبياً. والنص يكون أدبياً بقدر ما يسمح بالقراءة الخاطئة [أو إساءة القراءة] ويشجع عليها. ونتيجة لذلك فإن أى نقد أو نظرية للقراءة تهدف إلى تحقيق التفسيرات «المحكومة» و«الصحيحة» تقع تحت وهم خطير. ومايفعله شرح بول دى مان للقراءة (الخاطئة) هو فى جوهره تنسيق وعكس الثنائيات التقليدية: حرفى/ مجازى والقراءة/ القراءة الخاطئة فلأن الأدب مجازى تستدعى قراءته حتماً القراءة الخاطئة. ومن المفارقة أن بول دى مان يميز بين القراءة الخاطئة الصحيحة أو الأخرى غير الصحيحة وبين القراءة الخاطئة الجيدة والأخرى السيئة. فالقراءة الخاطئة الجيدة مثلاً «تنتج نصاً آخر يمكن التدليل على أنه قراءة خاطئة تثير الإهتمام، نص يولد نصوصاً إضافية»(١٨)

وتنطبق نظرية القراءة الخاطئة على الكتاب وعلى النقاد كذلك. فأية قراءة للمؤلف أو للناقد لا تستطيع فى نهاية الأمر أن تحكم أو تحد النص. ويبين دى مان فى **العمى والبصيرة** كيف أظهر النقاد الكبار (لوكاتش وبينزوانجر وبلانشو وپوليه ودريدا) بلا قصد تبايناً بين نظرياتهم المعلنة فى الأدب وبين تفسيراتهم الفعلية، فمن المفارقة أن النقاد«يبدون وكأنهم يزدهرون فى هذا الأمر ويدينون بأفضل نظرياتهم إلى الإفتراضات التى تكذبها هذه النظرات.» (ع. ب. ط) ونمط العمى/البصيرة «خاصية مكونة للغة الأدبية عموماً.» (ع. ب.، ط) ويبين دى مان فى **رمزيات القراءة** كيف أن كبار المؤلفين (ولاسيما روسو ونيتشه) كشفوا عن عمل ظاهرة القراءة الخاطئة الذى لا يمكن الإفلات منه. فالخطأ يقع فى اللغة وليس فى القارىء.

ومفهوم النص فى مشروع دى مان التفكيكى على أنه يفكك نفسه يدرج تحته فى نهاية المطاف ظاهرة الناقد كتفكيكى جرئ أو ظاهرة المؤلف كمفكك ماكر لذاته «إن النص الأدبى يؤكد وينفى فى آن واحد سلطة أسلوبه البلاغى هو نفسه... والكتابة الشعرية هى أكثر أساليب البناء تقدماً ورقياً... "(ر. ق.، ١٧) والنصوص الأدبية تفكك ذاتها وهى ليست دائماً بالفعل مفككة سواء أدرك الكاتب أو الناقد ذلك أم لم يدركه.

وليس لأحد الحرية فى تقييد لعب المجازات وانحرافات الإحالات الدلالية.إن النصوص تسىء قراءة نفسها.

والذى تواجهه القراءة النقدية هو اللغة التى تتأرجح غير محكومة بين الوعد بالمعنى الإحالى وبين التخريب البلاغى لهذا الوعد.والمصطلح الذى يستعمله دى مان للدلالة على عدم التحدد هو الإبوريا (البلبة، الشك) أوالمأزق الدلالى. فالحقيقة معرضة دائماً للخطر.ولا يتخلى دى مان أبداً عن الإحالية لكنه يحولها إلى إشكالية يزعزعها ويفجرها-ومع ذلك يحتفظ بها كما فعل غيره من التفكيكيين ويمكن تسجيل الأحداث التى تدخل الإضطراب فى وجهة القراءة. بل إن القراءة النقدية تقص فى الواقع تجربة القراءة.والنقد كقص يستخدم لغة مجازية وهورمزى (خيالى) بطبيعته. والنقد لا يمكن أبداً أن يصف أو يكرر أو يصور النص فحسب.وحتى التمحيص الدقيق يطمس أوجه عدم الإستمرارية النصية فى الإنسجام المفروض الذى يمليه عليه خطابه.وبما أن كل من الأدب والنقد يشتركان فى اللغة المجازية فإن الفارق بينهما«وهمى» (ر. ق،. ١٩) وكل من الكتابة والقراءة خادعتان.

ويلتزم ج. هيليس ميللر متبعاً دى مان بنظرية القراءة الخاطئة، بممارسة التفكيك البلاغى، وبفكرة النص كمفكك لنفسه، وفكرة الكتابة النقدية الرمزية. وهو يسعى أحياناً مثل دريدا إلى التساؤل حول النظام المتمركز حول اللوجوس بإبراز العناصر المفهومية غير المحددة فى النصوص.

وكل النصوص الأدبية غير مقروءة ـ أو غير محددة ـ عند ميللر. وقصر النص على القراءة الصحيحة أو الوحيدة المتناغمة يعنى التقييد التعسفى للعب الحر لعناصره. ومع ذلك لا يعنى هذا كما يركز ميللر«أن الراوى أو القارىء حر فى إعطاء القص أى معنى يريده" وإنما يعنى أن النمط عرضه «للعب الحر، وأنه غير محدد، من الناحية الشكلية» [١٩] ونتيجة لهذا توجد «بوضوح قراءات نقدية خاطئة قوية وضعيفة، قراءات حيوية بدرجة أو أخرى.» ('ت. ت"، ٢٤) ولكن توجد دائماً قراءات خاطئة ـ لأن التفسير لايستطيع أن يصل إلى معنى«أصلى» وهمى للنص ولا أن يحتوى كل القراءات الممكنة. ولا يمكن أن يوجد تفسير «موضوعى»- بل قراءات خاطئة حيوية بدرجة أو بأخرى.

وأحد تاكتيكات ميللر فى قراءة النصوص والمستمد من هايدجر هو تتبع معنى إحدى الكلمات الرئيسية إلى جذورها الإشتقاقية.وهو بهذا ينقل الإستقرار البادى للمصطلح الرئيسى من النظام المغلق إلى تيه مستمر متشعب. والأثر الناجم عن هذا **الانتشار** الدلالى-وهو مفهوم غير محدد صاغه دريدا- هو قطع جذور النص كاشفاً بذلك عن الإمكانات التى لا تنفد للتفسير وعن عبث التنظيمات أو التجميع فى كليات

منطقية. ويخلص ميللر كعادته بعد قراءة قصيدة نموذجية إلى أن «هذه القصيدة لا يمكن الإحاطة بها فى صياغة منطقية واحدة. وهى تستدعى تعليقات لا نهائية بالإمكان. . . » (٢٠) ومما له مغزى أن التعليق لا يستطيع أن يستنفد النص ولا أن يستخدم لغة ناجية من الإنحراف المجازى- حرة من البلاغية والرمزية. ولا توجد لغة واصفة (ميتالغة) على الرغم من دعاوى البنيويين والسيميوطيقيين العلمية.

وقد ناصر النقاد التفكيكيون القراءة المستغرقة. ويطلق التفكيكيون بإقتفائهم الحريص وتكرارهم لعناصر نصية منتقاة (الصور والمفاهيم والموضوعات) القوى القاطعة الكامنة فى كل التكرار. وفى الجوهر يحرك التكرار عمليات الإختلاف ويستدعى سلسلة تثير التشويش من الإستبدالات والإزاحات لهز استقرار الأنظمة النصية. ويبين ميللر القوة النقدية لهذا التكرار الإختلافى فى كتابه ذى الإسم الملائم **الرواية والتكرار** (١٩٨٢) والذى يقدم فيه قراءات لروايات إنجليزية.

ويؤدى تفكيك النص إلى التخريب الواسع لتراث التمركز حول اللوجوس. ويقول ميللر إن «ما يسمى (بتفكيك الميتافيزيقا) كان دائماً جزءاً من الميتافيزيقا وظلاً داخل ضوئها...» (ل. ل ، ٦٢) وتحتوى كل النصوص على المواد التقليدية للميتافيزيقا وأيضاً على تخريب هذه المواد. «وهذا التخريب مصاغ داخل كلمات وصور وأساطير الغرب كالظل فى ضوءه...» (٢١) وما يقوله هذا هو أن القراءة التفكيكية تتضمن الإنتقاء التاريخى المستغرق: فلا حاجة ولا إمكانية للخروج من نظام التمركز حول اللوجوس القديم الذى يفكك ذاته. ويحتوى الأدب والفلسفة والثقافة الغربية بالفعل على اللاتطابقات والصور المزدوجة الخداعة وعدم الإستمرارية وغير المحددات وهى العناصر الأساسية عند التفكيكى المعاصر. والتاريخ والثقافة مشفران أو مسكوكان فى سجن هائل كالتيه من النصوص الميتافيزيقية والتفكيكية فى آن.

«إن النص الأدبى ليس شيئاً فى حد ذاته. موحداً بصورة عضوية. وإنما علاقة بنصوص أخرى هى بدورها علاقات. ودراسة الأدب لهذا هى دراسة التناص ...» (٢٢) والتناص عند التفكيكيين يسمى إعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه. والتناص كأداة نقدية حاسمة يبرز أسس النصوص الأشبه بالمتاهات ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقى. وحيث أن التناص يفترض فى آن دائرة تاريخية غير ممركزة وأساسا أشبه بالهوة منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحررية. ويقول چوزيف ريدل بسبيل التبسيط «إن "عمل" الفن دائماً ما ينشأ فى الحقل التاريخى للأسلاف» ("هـ. د"، ٢٤٩).

وقد سعى كبار التفكيكيين الأمريكيين بانتظام، ماعدا دى مان، إلى العثور على التناص الأدبى فى جهود القراءة. ولم يخلص لهذا المشروع أكثر من هارولد بلوم

لاسيما فى رباعية كتبه حول «سوء الفهم الشعرى» التى تشمل **قلق التأثر** (١٩٧٣) **خريطة القراءة الخاطئة** (١٩٧٥) **الكابالا والنقد** (١٩٧٥) **والشعر والكبت** (١٩٧٦).
ويرى بلوم أن كل نص أدبى هو بالضرورة «متناص». وأساس أى نص هو دائماً نص آخر. والقصائد لا توجد ـ ما يوجد هو فقط «القصائد المتداخلة» . ومما له مغزى أن العلاقة بين النصوص تتضمن سوء الفهم الأساسى (القراءة الخاطئة، الأخطاء، التفسير الخاطئ) وسوء الفهم ضرورى ولا فكاك منه وهو يحدث بين شاعر وآخر وبين الناقد والنص لأن التكرار أو التوحد الدقيق مستحيل أساساً ولأن التوحد هو فى جوهره بمثابة العبودية والموت أما الإختلاف فهو الحرية والحيوية.

ويميز بلوم ثلاثة مستويات من سوء الفهم فالشاعر المتأخر يسىء فهم سابقيه، والناقد يسىء تفسير النصوص، كما أن الشاعر يخطىء فهم عمله هو. «وسوء تفسير الشعراء أو القصائد أكثر خطورة من سوء تفسير النقاد أو النقد. لكنه فارق فى الدرجة وليس فى النوع. ولا توجد تفسيرات وإنما فقط تفسيرات خاطئة...» [٢٣] وتصر نظرية سوء الفهم على أنه لا توجد سوى القراءة الخاطئة. ويحد بلوم من هذه الصيغة التى إستمدها عن دى مان: «إننى لا أتفق تماماً مع دى مان فى أن القراءة مستحيلة لكننى أقر بمدى صعوبة ذلك الأمر... إن مهمة إعادة المعنى أو علاج البلاغية الجريحة مهمة مخيفة. لكن يمكن بل لابد من محاولتها" (ت. ن. ١٦،) ويكشف هذا الإعلان الذى نشر فى بيان بيل عام ١٩٧٩ عن الطابع المحافظ لبلوم. فهو يرغب فى إستعادة المعنى وينكر النصية المتطرفة فى مفهوم دى مان عن البلاغية. ونظرية سوء الفهم عنده تقف على الجانب الآمن من هوة القراءة الخاطئة وتتعمد بيأس وضع الحدود على انتشار المعنى الأدبى. وهى تفعل ذلك برسم المراحل المعقدة البادية فى لغة الشعر بتفصيل كبير. والمعنى فى عمل بلوم يستعاد فى النهاية فى أشكال تناصية مقطوعة وممزقة. وعلى العكس من دى مان يضع بلوم وكبار التفكيكيين الآخرين المتناص على أنه أساس النص. فلغة النص دائماً تناصية. وينفرد مشروع بلوم فى تركيزه الكامل تقريباً على سوء فهم الشعراء لسابقيهم بدلاً من قراءات النقاد الخاطئة للنصوص. إن بلوم مؤرخ أدبى قبل كل شىء آخر.

بينما يدرس نقاد استجابة القارىء موضوعهم (القارىء الأدبى) من وجهات النظر النفسية والظاهراتية والاجتماعية والثقافية والسياسية يبحث النقاد التفكيكيون فى النص وقراءته بدلاً من القارىء. ويلاحظ ميللر تغيره من الظاهراتية إلى التفكيكية بقوله: «إن التغير عودة من "الوعى" إلى "اللغة "باعتبارها المجال الذى يبحث يسمح من ناحية المبدأ بالنظر إلى ما يوجد فعلاً على الصفحة... وأعتقد أننا نجنى الكثير بالحديث عن كلمات العمل ونسيجه البلاغى مما نجنى بالحديث عن القارىء فى حد ذاته وإستجابته.» .[٢٤] وسواء تضمنت شروح القراءة التى طرحها التفكيكيون القراءة

المزدوجة أو القراءة الخاطئة أو سوء الفهم فإنها تبتعد بوضوح جلى جداً عن القارىء؛ لأن مفاهيم «النفس» و«الهوية» تعرضت للشكوك والزعزعة. «فالنفس» مصنوع لغوى مثل النص: «وموت الذات» بديهية من بديهات التفكيكية. ويقاوم بلوم وهارتمان هذه المقولة كما سيتبين فى القسم التالى. ويقول هارتمان إن «الكتابة تيه ولغز تضاريسى وكلمات متقاطعة نصية، أما القارىء فعليه أن يفقد نفسه لفترة فى لا نهائية تأويلية تجعل كل قواعد الإغلاق تبدو تعسفية.» (ن. ب.، ٢٤٤) والردة فى هذه الصيغة من وجهة النظر التفكيكية هى كلمة «لفترة». ففرض «اللانهائية» الذى تتسم به القراءة التفكيكية ليس مؤقتاً كما أن النص ليس لغزاً لفترة عابرة. ويقول ريدل إن «القراءة الخاطئة ليست قراءة غير صحيحة بل جنوح وإنحراف كل قراءة.» (٢٥) ولا مهرب من هذا الجنوح. والخوض فى إنحرافات وتناقضات وعدم إستمرارية النصوص بهدف الوصول إلى المعنى وتثبيته يعنى بالضرورة استبعاد وكبت ومخالفة قطاعات أساسية من ذلك النص. وبينما سعى نقاد استجابة القارىء لفهم هذا التشويه عقلياً يرفض النقاد التفكيكيون هذا الفهم العقلى ويقفون عند التشويه. إن غير المحدد والمنحرف يوجهان القراءة.

التحليل النفسى، ما بعد البنيوية، التفكيكية

أظهر عدد من النقاد التفككيين المولودين خلال فترة ما بين الحربين ولاسيما بلوم ودريدا وهارتمان اهتماماً عميقاً بنظرية فرويد فى التحليل النفسى، وارتبط كل التفكيكيين تقريباً المولودين بعد عام ١٩٤٠ بالتحليل النفسى النابع ليس فقط من سيجموند فرويد وإنما من چاك لاكان. والشخصية الرئيسية هنا هو يوجينيو دوناتو (ولد عام ١٩٣٧) والذى يبدو أنه أول من أدخل علم النفس اللاكانى إلى أمريكا خلال أواسط الستينيات عندما كان يحاضر فى جامعة چونز هوبكنز. ويمكن تتبع التأثير والدور الآخذ فى التوسع للتحليل النفسى فى التفكيكية عبر نشر عدة أعداد خاصة من الدوريات ولاسيما فى «فرويد الفرنسى: دراسات بنائية فى التحليل النفسى» **مجلة ييل للدراسات الفرنسية**،العدد٤٨ (١٩٧٢) جمع چيفرى ميلمان، و«الأدب والتحليل النفسى ـ مسألة القراءة: بصورة أخرى» **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** العدد ٥٥-٥٦ (١٩٧٧) جمع شوشانا فيلمان، «مجازيات فرويد» **دياكريتكس، ٩** (ربيع ١٩٧٩) جمع ريتشارد كلاين، و«لاكان والقص: الإختلاف التحليلى النفسى فى نظرية القص» **م. أ. م، ٩٨** (ديسمبر ١٩٨٣) جمع روبرت كون ديڤيز. ومما يدل على حدوث خلاف داخلى مهم داخل المدرسة التفكيكية أن بعض كبار التفكيكيين الأمريكيين مثل دى مان وميللر، جزئياً، تجاهلوا التحليل النفسى إلى حد كبير.

وهناك الكثير من نقاد التحليل النفسى اللاكانيين ممن لم يكونوا، بدقة، من التفكيكيين. وعادة ما أطلق وصف «ما بعد البنيويين» على هؤلاء النقاد. وهنا تنشأ

مشكلة فى الاصطلاح. «فما بعد البنيوية» و«التفكيكية» يستخدمان كمترادفين فى بعض الإستعمالات. و«التفكيكية» فى استعمالات أخرى جزء من حركة أكبر تدعى «ما بعد البنيوية» ولا ترجع فقط إلى دريدا بل إلى لاكان وفوكوه كذلك. وغالباً ما أضيفت شخصيات فرنسية مؤثرة أخرى من عصر الفضاء إلى قائمة كبار ما بعد البنيويين مثل لويس ألتوسر ورولان بارت وجيل دوليز وفيلكس جواتارى وچوليا كريستيڤا وچان ـ فرانسوا ليوتار. وقد رسم جوزوى هارارى الحدود العريضة لحركة ما بعد البنيوية فى مجموعته **إستراتيجيات نصية: منظورات فى النقد ما بعد البنيوى** (١٩٧٩) كما حددها روبرت يونج فى مجموعته **فك النص: مجموعة ما بعد بنيوية** (١٩٨١) ويصور يونج، وهو رئيس التحرير المشارك للدورية البريطانية ما بعد البنيوية المهمة مجلة أكسفورد الأدبية، **ما بعد البنيوية** على النحو التالى:

إن ما بعد البنيوية إذن تتضمن انتقالاً من المعنى إلى تقديمه أو من المدلول إلى الدال. ويمكن أن نتبين من ذلك كيف أن بديهيات ما بعد البنيوية لا تسمح بأى تعريف محدد أو موحد أو «صحيح» لنفسها. ومع ذلك فهى عموماً تتضمن انتقاداً للميتافيزيقا (لمفاهيم السببية والهوية والذات)، ولنظرية العلامة، واعترافاً بإدماج أساليب تفكير التحليل النفسى. وباختصار يمكن القول بأن ما بعد البنيوية تكسر الوحدة الساكنة للعلامة المستقرة والذات الموحدة. ومن هذه الناحية فإن النقاط المرجعية «النظرية» لما بعد البنيوية يمكن رسمها كأفضل ما يمكن عن طريق أعمال فوكوه ولاكان ودريدا الذين دفعوا البنيوية إلى مداها بصور مختلفة... (٢٦).

وأظهر ما يميز مجال ما بعد البنيوية الأكثر شمولية عن مجال التفكيكية هو إدماج المباحث التاريخية والإجتماعية والسياسية لفوكوه والصياغات التحليلية النفسية عند لاكان. فناقد إجتماعى مثل إدوارد سعيد، وهو من أتباع فوكوه ونقاد دريدا، ما بعد بنيوى إن شئنا الدقة أكثر منه تفكيكى. أما ناقد مثل ميللر، وهو مخلص لدريدا وليس كذلك لفوكوه ولاكان، يوصف بدقة متناهية بأنه تفكيكى وليس ما بعد بنيوى. وناقد تأويلى مثل ويليام سبانوس يضيف أفكاراً من دريدا أولاً ثم من فوكوه إلى مبادئه الهايدجرية الأصلية مما يجعله ممثلاً «للتأويلية ما بعد البنيوية» لكن مثل هذه المصطلحات كثيراً ما تولد الإضطراب مما يشير إلى ضرورة وضع مصطلحات جديدة أو طرق تفكير جديدة. ويرى بعض المنظرين وأبرزهم چوناثان كللر الاستغناء كلية عن مصطلح «ما بعد البنيوية».

ودور التحليل النفسى فى تشكل النقد التفكيكى بالغ التعقيد إلى حد يستحق بحثاً منفصلاً. ومع ذلك يمكننا أن نتعرف على عينة من ذلك المجال الصعب بالفحص الموجز(١) لانتقاد دريدا المشهور للاكان، و(٢) عدد **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** الصادر عام ١٩٧٧ عن «الأدب والتحليل النفسى» جمع شوشانا فيلمان، و(٣)

تأملات هارتمان فى فرويد ولاكان، و(٤) علم الشعر النفسى الفرويدى فى مفهومه عن سوء الفهم الذى طوره بلوم.

يُظهر دريدا اهتماماً دقيقاً ومتزايداً بالتحليل النفسى من الستينيات إلى الثمانينيات ومقالاته عن فرويد وعن نيكولاس أبراهام وماريا توروك وبالذات «فرويد وساحة الكتابة» (١٩٦٦، ترجمت ١٩٧٢) ،و«فورز» (١٩٧٦، ترجمت ١٩٧٧) تمثل بعضاً من أقوى نصوصه. ويعد دريدا فى انتقاده للاكان فى كتاب **مواقف** بأن يدعم من إنتقاده المعمم فى مناسبة لاحقة. وقد فعل ذلك فى «جالب الحقيقة» (١٩٧٥، ترجمت جزئياً فى١٩٧٥). ويوجه دريدا فى هجومه الأول عدة اتهامات ضد لاكان: فهو يعمل داخل نظام متمركز حول اللوجوس، وهو يستسلم لمركزية الصوت، وهو يعتمد على مفاهيم ظاهراتية مستمدة من هيجل وهوسيرل وهايدجر، وهو يبسط النصوص الفرويدية، وهو يكتب بأسلوب مراوغ عتيق ملتف، وهو يستخدم مفهوم سوسير عن العلامة وبذلك يختزل الكتابة. ومع ذلك يحكم دريدا على مشروع لاكان بأنه مهم من الناحية التاريخية داخل ميدان التحليل النفسى العريض.

وينتقد دريدا فى هجومه الثانى الدراسة الأولى فى كتاب لاكان الضخم **كتابات** (١٩٦٦) وهى بعنوان (حلقة دراسية حول قصة "الخطاب المسروق"). ويعبر دريدا رغم انتقاده عن التقدير الجاد لتخفيف لاكان من التأويلية الدلالية الساذجة، ولحساسيته إزاء طبيعة ونشاط الدال الملغزة، ولرفضه إعلاء قيمة القيود البيوغرافية على شطحات المعنى النصى. ومع ذلك تظهر أخطاء كبرى فى حلقة لاكان الدراسية.

لقد أسقط لاكان فى تحليله لحكاية بو الإطار القصصى وركز على علاقتين ثلاثيتين. ويرى دريدا أن قراءة لاكان بعد تركه لساحة الكتابة تبدى «إنجذاباً تحليلياً للمضمو.» (٢٧) وحتى بالرغم من أن الخطاب المسروق يعمل كدال عائم فى قصة بو يحلله لاكان كمدلول مستقر. ويجبره إغفال الراوى على تحديد حقيقة الخطاب وعلى تجاهل النشاط النصى الكامل لهذا الدال المتحرك. وهكذا تحولت الكتابة إلى المكتوب، والنص إلى الرسالة، والعملية إلى المنتج، والدال إلى المدلول، ويظهر لاكان «مطلباً بالحقيقة» (٥٧) ، وهو فى ظهوره كمحلل تقليدى « جالب للحقيقة » (٦٥) .

وتبدو المركزية حول اللوجوس عند لاكان فى أجلى مظاهرها لدريدا فى توجه لاكان للمركزية الصوتية. فالحقيقة (اللوجوس) تسطع فى تحليلات لاكان فى هيئة منطوقة أو صوتية: «إنه دائماً يرجع فى نهاية الأمر إلى كتابة يلغيها الصوت» (٨٢) ، و «قانون الدال يتكشف فقط فى الحروف القابلة للنطق» (٩٣) ويظل التحليل النفسى عند لاكان «علاج بالكلام» يقوم على الحقيقة المنطوقة.

ويذهب دريدا إلى أن مشروع لاكان وضع العضو الذكرى موضع الدال الأكبر ويحتل العضو الذكرى مكانة سامية (مفارقة) فى التحليل النفسى اللاكانى بسبب

وجود الإمكانية المستمرة لأن يشارك كل وأى دال فى هذا الدال الذى لا نظير له. ووظيفة العضو الذكرى الفريدة كدال حاكم هى ضمان المركزية والتنظيم المنهجى لعملية التفسير ولتجليات الحقيقة ولمضامين الصوت ولشطحات الدال. وهكذا ينتقد دريدا التمركز حول العضو الذكرى كما ينتقد المركزية الصوتية عند لاكان وكلاهما يتواطآن مع التمركز حول اللوجوس. ويطلق دريدا على هذا المركب الأيديولوجى إسم «التمركز حول اللوجوذكرى».

يحتوي **كتاب الأدب والتحليل النفسى ـ قضية القراءة : على نحو آخر** (١٩٨٢)، والذى سبق قبل صدوره بخمس سنوات نشره فى عدد خاص من مجلة **ييل للدراسات الفرنسية**، على نصوص كتبها نقاد أمريكيون وفرنسيون ما بعد بنيويون رائدون وماركسيون ولاكان نفسه ومعها نصوص لثلاثة تفكيكيين شبان متأثرين بلاكان ـ *باربارا* چونسون و*جاياتري سبيڤاك* و*شوشانا فيلمان*. وتشير *العبارات التصديرية* فى المجلد وهى مأخوذة من لاكان ودى مان إلى أن القراءة بحثاً عن المعنى تبطل عمل الأسرار وتؤدى إلى مآزق تخريبية دائمة. وتفكك باربارا چونسون فى «*الإطار المرجعي*: بو.لاكان. دريدا» قراءة دريدا لحلقة لاكان الدراسية حول بو وتصور لاكان على أنه ما بعد بنيوى قاوم إغراءات التمركز حول اللوجوس. أما مقالة جاياترى سبيڤاك «الحرف كحافة قاطعة» فهى ترسم حدود ومنافع التحليل النفسى اللاكانى بالنسبة للنقد التفكيكى الفلسفى والبلاغى. وهى تحجز مكاناً داخل التفكيكية لنظرية الذات ونظرية النقل القائمة على التفاعل بين *الذوات*. وتفحص دراسة شوشانا فيلمان «*الضغط على التفسير*» ذلك الجدل الذى أحاط بمقالة إدموند ويلسون «غموض هنرى چيمس» (١٩٣٨، نقحت عام ١٩٤٨)، وهى تحليل فرويدى لرواية چيمس **دورة اللولب**، وتتوسل بذلك إلى التنظير فى أسلوب يدين لبول دى مان ولاكان للعلاقات بين النصية والجنس والصلات بين القراءة (الخاطئة) والنقل. وهذه الأعمال الثلاثة معاً توضح بشكل درامى صلة التحليل النفسى اللاكانى بعمل التفكيك، وقدراد چيفرى ميلمان *هذا الخط* من التفكير فى أوائل السبعينيات ثم التقطه چيفرى هارتمان فيما بعد ـ وهو الوحيد من نقاد التفكيكية الأكبر سناً الذى رحب بلاكان بإستثناء بارز هو يوچنيو دوناتو.

وتؤسس شوشانا فيلمان الناحية الجنسية على اللغة فى حركة تتسم بها التفكيكية. فالناحية الجنسية كالبلاغة تولد قوي متصارعة وتناقضات معقدة مما يكشف عن نقص الوحدة وعن غموض جوهرى. ومن هنا «فالناحية الجنسية هى البلاغة حيث أنها تتكون أساساً من الغموض: فهى تعايش المعانى المتنافرة بدينامية.»(٢٨) والإنقسامات والمتناقضات وأوجه عدم التحدد الأصيلة فى اللغة تدل على ما تحدثه الناحية الجنسية من إضطراب.

وعلى ضوء هذه النظرية النصية الجنسية لم يكن من المدهش أن تصور فيلمان نقد التحليل النفسى الأمريكى التقليدى الأقدم باعتباره أسلوباً قمعياً وإكتمالياً للقراءة يتكرس بصورة عمياء للسيطرة على أوجه الغموض والتناقضات. ومن المفارقة أن جهود السيطرة هذه تجعل القوى النصية والجنسية العاملة على الاضطراب تعاود الظهور داخل كتابات النقاد فى عملية نقل غير ملحوظة. والقراءة بهذا الأسلوب تعنى إستملاك المعرفة من الآخر (النص أو الشخص)فى فعل إفتراسى من الحب. وفى هذا الفعل يتحول الدكتور ـ المخبر إلى مريض ـ مجرم. والنظر إلى العرض المرضى يعنى الوقوع فى أسره. وتربط فيلمان عيوب هذه القراءات بالنقد الفرويدى الأمريكى الأقدم: «يمكن وصف القراءة بالفرويدية من ناحية ما تقرأه (المعنى أو المضمون الموضوعى الذى تستمده من النص) أو من ناحية كيف تقرأ (إجراءاتها التفسيرية وأساليب أو مناهج التحليل التى تستخدمها). وإذا كان مفهوم القراءة الفرويدية يفهم ويستخدم فى السياق الثقافى الأمريكى فى المعنى الأول من هذين المعنيين بالكامل تقريباً فإن العكس يحدث فى فرنسا حيث فصل چاك لاكان قراءة جديدة لفرويد حسب المعنى الثانى» (١١٧-١٨) والذى تدعو إليه فيلمان هو نقد تحليلى نفسى جديد مستمد من لاكان ويتخلى عن البحث القديم عن المعنى والمضمون لصالح البحث فى إجراءات ومناهج قراءة والمعنى عندها... كما عند التفكيكيين الآخرين، ليس نهائياً أو حرفياً أو ثابتاً أبداً بل يبقى متناقضاً وغير قابل للقراءة وبلاغياً.

ينتقد چيفرى هارتمان فى تصديره لمجموعة من الأبحاث المختارة من المعهد الإنجليزى السنوى لعام ١٩٧٧ وجمعها هو تحت عنوان **التحليل النفسى وقضية النص** (١٩٧٨) علم نفس الذاتية أو الهوية عند نورمان هولاند وآخرين. ويمتدح كلا من التحليل النفسى الأقدم عند ويلسون وبرك وتريلنج والفرويدية الفرنسية الجديدة عند دريدا ولاكان. ونظرية الهوية تحل الطالب والناقد المتحمس فى كلامه محل الفنان المجروح وبهذا تختزل تفسيرات الأحلام القوية والأبحاث النفسية ـ الجسمية عند التحليل النفسى المبكر إلي «حركات حرية التعبير وإنجيل الأكاديمية الذى تطرد بشارته الكلمة القديمة القمعية لصالح الكلمة الجديدة.» [٢٩] ويفضل هارتمان فى هذا السياق أعمال لاكان الذى أصر على «فرويد البطولى وعلى الأب الصارم أو الرهيب» (ص) مما يذكرنا بويلسون وبرك وتريلنج. ويختار هارتمان فرويد المحافظ والقوى بدلاً من الإختزال الليبرالى المعتدل للتحليل النفسى. ونظرية الكبت أقرب إلى نفسه من وعود التحرير. وهو يفضل التحليل النفسى الذى يهتم باللغة ـ «بأصلها الغامض وأثرها غير المحدد، وبطاقتها الميتافيزيقية مهما كانت مقيدة أو مصفاة، وبجانبها الذى يمثل بقية جسدية أو طلسمية، "وبرقصة الصوت" . (چويس) فيها التى لا يمكن إختزالها.» (ط).

ويقدم هارتمان فى الفصول الختامية من **إنقاذ النص** (١٩٨١) «مقولة مضادة لدريدا "تقوم على نظرية تحليلية نفسية حول «جراح الكلمات» و«الأسماء الشبحية»، وهذه النظرية مستمدة من لاكان. [٣٠] ويرى هارتمان أن اللغة تعرضنا لأذى نفسي مستمر. إذ تلعب جراح كلامية معينة، سواء أشعرنا بها أم تهيأ لنا ذلك، دوراً تأسيسياً فى التكوين الغامض للنفس. ويهتم هارتمان بقوى الكلمات المنطوقة والمكتوبة السحرية. وبقدر ما زعزع التفكيك عند دريدا الكلمة المنطوقة ونسف الذاتية فإنه هدد بتفكيك أسس الشعر بجانب أسس علم النفس. ويسعى هارتمان إلى إعادة البلاغة كأداء شفاهى لكى يستعيد «القوة المحاكية والتأثيرية للكلمات وأثرها المتداول بين الأفراد.» (١٢٠) وهو يصر فى نهاية المطاف على أن النفس مخلوقة بصورة غامضة ويحددها ويؤثر فيها الكلام المباشر. وفى كل هذا نجد أن التزامات هارتمان السابقة بالنقد الظاهراتى والموضوعات الروحية أو الشبحية تعيش بعد لقاءه مع التفكيكية.

ويقدم هارولد بلوم مثل هارتمان مقولته المضادة لدريدا ولاسيما فى خصوص مفهوم النفس وموضوع علم التحليل النفسى. وعلى العكس من هارتمان لم يكن بلوم بحاجة إلى لاكان مفضلاً عليه أعمال فرويد وعدد من أتباعه الأوائل. وحيث أنه تجاهل أعمال دريدا ولاكان عن عمد بجانب أعمال فوكوه وغيره من المفكرين الفرنسيين ذوى الصلة بفكره وحيث أنه اعتمد على نيتشه وإيمرسون وفرويد وبعض رموز الكابالاه [القبالة] اليهود لم يكن بلوم بالدقة تفكيكياً ولا ما بعد بنيوى. ومع ذلك يشبه عمله كثيراً النقد التفكيكى الأمريكى ولهذا عده ميللر وهارتمان وغيرهم عضواً فى مدرسة ييل. وذهب جوزيف ريدل فى أواسط السبعينيات إلى أن كلاً من بلوم.وهارتمان ليسا تفكيكيين. وقد قدم إعلان ييل كلا الناقدان على أنهما «تفكيكيان بالكاد» ويتعلق خط التحديد هنا بمفاهيم النفس واللغة.

ينشغل بلوم فى كتبه الأدبية الأربعة المنشورة بين ١٩٧٣ و١٩٧٦ بشعر كبار الشعراء الإنجليز والأمريكيين فى ما بعد عصر التنوير. وهو يعتبر أن كل الفترة الواقعة بين ١٧٤٠ والحاضر «رومانسية». ويواجه بلوم مفهوم دريدا عن « ساحة الكتابة » بمفهوم «ساحة التلقين» أو التعليم. ويُفَصِّل ست مراحل نفسية من الأصول والنمو الشعرى. ووفق هذا العرض تستولى قوة الشاعر الأكبر سناً على الشاعر الأصغر فى ما بعد عصر التنوير (الانتخاب)، وبعد ذلك يأتى إتفاق فى الرؤى الشعرية (العهد) ويعقبه إختبار لإلهام مضاد (المنافسة) ثم يقدم الشاب الذى يبدو أنه تحرر نفسه على أنه التجلى الحق للشاعر الأصلى (التجسد). وفى النهاية يعيد الشاعر المتأخر تقييم السابق (التفسير) ثم يعيد خلقه بصورة جديدة (المراجعة أو التعديل).[٣١] ويصور بلوم باستخدام الأفكار الفرويدية كنظائر هذا التشكل للأنا الشعرية القوية على أنه عملية لا واعية لا يمكن تجنبها يطلق الشاعر السابق عقالها

ليس فى الأنا العليا وإنما فى الهو. والعلاقات بين الشعراء، مثل العلاقات فى «غرام الأسرة» عند فرويد، تبدأ «بجمود تأثرى أولى» عند نفس الشاعر الناشىء ويصاحب هذا الجمود الأولى «كبت أولى» لرغبة الشاعر الجديد القوى الشرهة فى الإستقلال والخلود. وبدون هذه الرغبة الغلابة فى «التخمين» لا يمكن أن ينجح القادم الجديد كشاعر قوى. والكبت، وهو قوة تتعدل بإستمرار وليست حالة مستقرة من الوجود، يوجد عمليات متنوعة من المراجعة أو التعديل تهدف إلى ضمان حياة واستقلال وانتصار الشاعر المتأخر القوى فى مواجهة سلفه.

ومكان ساحة التلقين هذه هو النفس، والنفس تسبق اللغة الشعرية. ويرفض بلوم بإصرار أن «يترك النفس للغة» (٣٢) فهو ينكر ساحة الكتابة. «إن النص الشعرى كما أفسره ليس تجمعاً من العلامات على الصفحة وإنما ميدان معركة نفسية تتصارع فوقه قوى حقيقية من أجل النصر الوحيد الذى يستحق الحصول عليه وهو الإنتصار التنبؤى على النسيان.» (ش. ك. ، ٢) والإرادة التى لا تقهر للتغلب على الموت والزمن والعيش رغم التأخر وكسب الخلود ـ أى الوصول إلى نسق الأعمال المعتبرة ـ تبث الدافع لعمل الشاعر القوى. وهذه الإرادة أو العزم المكبوت منذ لحظة جمود التأثر الأولى يدافع عن نفسه فى مواجهة الفناء والتأثير المميت وفقدان القوة الشاعرية فى الانغماس فى الصور البلاغية. وللبلاغة دور جوهرى فى نظرية بلوم الأدبية لأنها تخدم الإرادة الشعرية. وينكر بلوم نظريات اللغة الحتمية التى يطرحها دى مان ودريدا ولاكان وميللر. وهو يتمسك « بالذات».

ويعترف بلوم بتوجهه المتمركز حول اللوجوس. ورغبة الشاعر عنده فى القوة الشاعرية، وهو المحرك الذى يدفع نفسه، تعمل كدال مفارق يمركز عمليات الدلالة فى النصوص. وحسبما يرى فإن الشاعر القوى يمتلك درجة من الإستقلال والحرية ـ الإعتماد على الذات عند إيمرسون ـ لا تتفق مع «موت الذات» الذى بشرت به البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية. فمهما بلغت درجة «تفكيك» نفس شاعر بلوم بأوجه الجمود والقمع والدفاعات اللاواعية والمشوهة تحتفظ هذه النفس بوضع وهوية هجومية.

وبما أن بلوم أضاف بعداً بلاغياً لأساس التحليل النفسى فى علم الشعر النفسى عنده فإن نظريته الأدبية تشبه نظرية البلاغية التى طورها دى مان وميللر من جوانب مهمة. وشاعر بلوم يرجع إلى وفرة من «الدفاعات النفسية» اللاواعية التى تظهر نفسها فى القصائد كأشكال بلاغية. ويربط بلوم بين الستة دفاعات وستة أشكال بلاغية لينشأ خريطة بنائية تنسق بين الدفاعات والأشكال الستة وبين ستة أنماط من الصور. وتشكل الدفاعات والأشكال والصور معاً ست عمليات (أو نسب) من المراجعة. وعندما يقرأ بلوم القصيدة فإنه يحلل الصور والأشكال والدفاعات كوسيلة

لتقييم المراجعات الشعرية. ويخرج المعنى فى النهاية من العلاقات غير المستقرة، وإن يمكن رسم مسارها، بين اللغة والنفس أو بين الكتابة والإرادة والتى تربط الآخر والنفس. ويهدف بلوم فى مواجهة التفكيكية إلى إنقاذ الذات والإرادة والنفس من الفناء على يد اللغة والكتابة والآخر. والمراجعات التى يدرسها تقتضى القراءات الخاطئة لشعراء التراث المعتبرين من جانب الشعراء الجدد المنافسين. والقراءة الخاطئة فى رأية تحدث لا بسبب الإنزلاق اللغوى الذى لا يمكن الهروب منه وإنما بسبب الدفاعات النفسية الضرورية. وبما أن كل الدفاعات تتجسد فى الأشكال المجازية يشترك بلوم مع دى مان وميللر فى الرأى بأن هذه الأشكال المجازية هى مصدر القراءة الخاطئة. وفى النهاية فإن علم الشعر النفسى عند بلوم يدعم نظرية تعبيرية وليست نصية عن الشعر. ويقدم بلوم دفاعاً كاشفاً عن هذا المفهوم عندما يعلن عام ١٩٨٢ أنه «يرفض كل أساليب التفسير الغالية [الفرنسية] الأخيرة لأنها تنزع الطابع الإنسانى عن الشعر والنقد.»(٣٣)

وعلى الرغم من «موت الإنسان الميتافيزيقى» و «نهاية النزعة الإنسانية» التى أعلن عنها ما بعد البنيويون والتفكيكيون تبقى الذات موقع الكثير من التفكير. وهذه الذات ليست موحدة. إذ أن قوى اللغة التى تكون وتفك تكوين النفس فى وقت واحد تنتج إنقسامات داخلية. وسواء تعلقت القوى الباعثة على عدم الاستقرار فى تكوين الذات باللاوعى أم بالليبيدو [الرغبة الجنسية]أم بالإسم الشبحى أم بأوجه الجمود الأولية أم بالكبت أم بالدفاعات فإنها تتحقق فى اللغة ـ فى الدال، فى الصورة البلاغية، فى الإسم أو فى الشكل المجازى. واللغة عند تقاطع التفكيكية والتحليل النفسى تنسف الهوية والذاتية الإنسانية. وعلي كلا طرفى طيف يمتد من الذات الشعرية المشوهة عند بلوم إلى الصورة الجوفاء المنسوخة عند دي مان يظهر الرجل الإنسانى عند أو قرب النهاية. وعلى هذه النقطة تتفق ما بعد البنيوية مع التفكيكية.

التفكيكية والنسوية

مثلما ظهر أثر الحركة النسوية فى النقد المتوجه للقارىء والسيميوطيقا فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات سُجل وقعها على التفكيكية الأمريكية فى نفس الوقت تقريباً. وباستثناء دريدا لم تعالج قضية الأنثوى إلا التفكيكيات فى المقام الأول. ففى عدد خاص عام ١٩٨٢ من مجلة دياكريتكس بعنوان «ابحث عن المرأة: النقد النسوى/النص النسوى» أبدى دريدا ملاحظة ملغزة قائلاً «إن ما يبقى غير محدد لا يتعلق فحسب بل أيضاً بخط الإنقسام بين الجنسين.»(٣٤) وتحتاج ثنائية «الذكر/الأنثى» كسائر الثنائيات الهرمية المتمركزة حول اللوجوس إلى التفكيك. وليس مما يدهش أن عرض الإنجيل لنشأة الإنسان يظهر خلق المرأة من ضلع الرجل: فالمرأة

ثانوية وخاضعة وملحقة. وحتى الصياغات الفرويدية واللاكانية تصور النفس الأنثوية فى إطار التمركز حول العضو الذكرى: «حسد القضيب» و «النقص الذكرى». وبدءاً من السبعينيات أطلق النسويون الفرنسيون والأنجلو - أمريكيون وغيرهم إنتقادات عديدة ضد هذه التصورات الذهنية الأبوية والمتمركزة حول اللوجوذكرى. وأنتج القلب التفكيكى لثنائية الذكر/الأنثى التعارضية مفهوماً غير محدد عن الأنثوية المعممة التى تتألف من جنس الذكر (البظر) والأنثى (الرحم وقناته) ويشترك كل من الذكر والأنثى فى الأنثوية - ثنائية الجنس الأساسية. ومن هنا يستطيع النسويون من الناحية الأيديولوجية أن يركزوا على أولوية الأنثوى فى أى فعل من أفعال صنع الأسطورة المضادة أو على الازدواجية الغامضة لكل الجانب الجنسى فى تحرك من التساؤل المزعزع للإركان. وخطر أسلوب قلب الثنائيات أو عكسها فى غياب أية إزاحة نقدية إضافية هو إرساء وترسيخ نسوية متمركزة حول الرحم فى معارضة مستقرة متوازية مع التمركز حول العضو الذكرى. وبهذا تظل النسوية شكلاً من أشكال التمركز حول اللوجوس. وقد قال دريدا فى مقابلة نشرت عام ١٩٨٥: «وهكذا فالتفكيكية عندى هى تفكير معين فى النساء لا يريد مع ذلك أن يجمد نفسه فى النسوية. إننى أعتقد أن النسوية ضرورية: لقد كانت النسوية وما زالت ضرورية فى مواقف معينة. ولكن فى لحظة إذا أغلقت نفسك فى النسوية فستنتج نفس الشىء الذى تصارع ضده» (٣٥)

وتناقش باربارا چونسون فى «نظرية النوع ومدرسة ييل» (١٩٨٥) «أنماط محو الذات الأنثوية التى أقامتها بالفعل ظاهرة مدرسة ييل - وكذلك، بإستثناءات قليلة، ظاهرة (المدرسة) النقدية فى حد ذاتها، ومدرسة ييل كغيرها من ذلك النوع كانت دائماً مدرسة ذكرية.» (٣٦)

وتكشف چونسون أنها وشوشانا فيلمان ومارجريت فيرچسون وجاياترى سبيڤاك قد خططن لمجلد نسوى يصاحب إعلان ييل المنشور عام ١٩٧٩ لكنهن لسوء الحظ لم ينفذن الفكرة. والذى وجدته چونسون فى أعمال نقاد ييل بما فى ذلك كتابها هى **الفارق النقدى: مقالات فى بلاغة القراءة المعاصرة** (١٩٨٠) كان اللامبالاه الجلية بقضية النوع مع وجود نظام تمركزى حول اللوجوس كامن من الفصل الجنسى - وهذا كله يظهر علامات من وقت لأخر على تفكيك النفس. ويسم هذا النمط من الصمت والتمييز والإضطراب البادى فى ومضات شفرات النوع العامة فى النقد والأدب المعاصرين. والمرأة تصور بشكل درامى كصمت، وصورة، وغياب، وعلامة للزينة، واختلاف على وشك التحقق فى حضور، وصوت، ولغة، ومعرفة.

وفى مقالتها "إعادة قراءة الأنوثة" التى نشرت فى عدد خاص عام ١٩٨١ من **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عن "القراءات النسوية: نصوص فرنسية/سياقات أمريكية "تقرأ شوشانا فيلمان نص بلزاك «الفتاة ذات العيون الذهبية» على سبيل

توضيح عدم التحدد فى مصطلح «الأنوثة» وهى تستخدم النزعة الأبوية المتمركزة حول اللوجوس البادية عند فرويد وعند بلزاك كالخصم الذى تواجهه. ومن وجهة النظر الرجالية التقليدية «للرجل وحده ميزة المعنى الملائم للهوية الأدبية: والأنوثة كدال لا تستطيع أن تدل على نفسها لكنها إستعارة أو بديل مجازى. فهى لا يمكن أن تشير إلا إلى الرجل وإلى العضو الذكرى كمعناها الصحيح ومدلولها. وفرض الطابع الهرمى بلاغياً على التقابل بين الجنسين يؤدى إلى كبت فارق المرأة الذى يذوب بالكامل فى إحالة الأنثوى إلى الهوية الرجالية. » (٣٧) وسوء الفهم الرجالى هذا للأنوثة يتبدد فى نص بلزاك من خلال دينامية الازدواج الجنسى والقلب البلاغى. «فالأنوثة» هنا تدل على الغيرية والغموض والإختلاف وتهدد بأن تدمر التعريفات المستقرة للأدوار الجنسية ومبادىء الهرمية والنظام الإجتماعى التى تصاحبها. وعدم تحدد الأنوثة يخرب فرض الجوهرية والتشيؤ الذى يتسم به التمييز الجنسى: «إن الأنوثة كغيرية حقيقية فى نص بلزاك غامضة لا من حيث أنها ليست نقيض الرجالية بل من حيث أنها هى التى تخرب نفس ثنائية الذكورة والأنوثة.» (٤٢).

وتبدى فيلمان كغيرها من التفكيكيين المشتغلين بالنسوية اهتماماً «بالنص الإجتماعى» الظاهر فى النص الأدبى. وتحليلها لبلزاك لا يعنى فقط بالناحية الجنسية والبلاغية وإنما كذلك بالإقتصاديات والتمييز فى فصول الدراسة. ومثلما ينحل التنظيم الهرمى للجنسين فى عمل بلزاك تنحل كذلك الأنظمة الإقتصادية للطبقات: إذ يغلب «مبدأ التعادل الإقتصادى العام» المتحرك مبادىء التصنيف الجامدة (٣٩). واللعب الحر المنسق وغير الإعتيادى للغة والناحية الجنسية والنقود يدخل الاضطراب على الحدود الجامدة ويفيض عبر الحدود المقامة. وعلى الرغم من أن فيلمان لا تذكر ذلك إلا أن وصف الوجود الإجتماعى عند بلزاك يعكس بوضوح القوى الفاعلة فى المجتمع الرأسمالى فى أوائل القرن التاسع عشر.

وتربط جاياترى سبيڤاك بين التفكيكية والنسوية وبين التحليلات الأيديولوجية النابعة من ماركس. وإذا كان الماركسيون المعاصرون يستخدمون أحياناً بعض أفكار التفكيكية فإنه من غير المألوف أن يذكر التفكيكيون ماركس. ودريدا نفسه نادراً ما يشير إلى ماركس رغم أنه إشتراكى مستقل. وبعبارة أخرى قل من التفكيكيين من تناول التاريخ الإجتماعى أو السياسى بل أن مجرد معالجة التاريخ الأدبى كانت عبئاً عليهم. والذى ميز دى مان وميللر عن بلوم وهارتمان كان، بين أشياء أخرى، رفض الأولين الإنشغال بالتاريخ الأدبى كما فعل الآخران.

ولكى نفهم قوة واتجاه النسوية التفكيكية الماركسية عند سبيڤاك علينا أن نقف برهة لننظر فى قضية التاريخ. ويعترف دى مان فى الكلمات الإفتتاحية من كتابه الثانى بأن «**رمزيات القراءة** بدأ كدراسة تاريخية وانتهى كنظرية للقراءة. لقد بدأت أقرأ

روسو جدياً تحضيراً لتأمل تاريخي في الرومانسية ووجدت نفسي غير قادر على التقدم إلى ما بعد الصعوبات الجزئية في التفسير، وفي محاولتي للتغلب على هذا الأمر كان على أن أتحول من التعريف التاريخي إلى إشكاليات القراءة.» (ر. ق. ، ط) وبالمثل يعترف تصدير كتابه **بلاغة الرومانسية** (١٩٨٤) بإجهاض التاريخ الأدبي وبالإنقطاعات والتفسيرات التي تنتجها القراءة بإستمرار. وقد وقع دي مان في الهوة المعرفية للعب المجازي إلى حد أنه لم يصل أبداً للتاريخ. وتحذرنا الخلاصة الحادة التي يختم بها مقالته في إعلان بيل من أن شيئاً «سواء أكان فعلاً أو كلمة أم فكرة أم نصاً لا يحدث في علاقة إيجابية أو سلبية مع أي شيء آخر يسبقه أو يتبعه أو يوجد في مكان آخر. وإنما يحدث فقط كحدث عشوائي تكمن قوته كقوة الموت في عشوائية حدوثه. » (ت. ن. ،٦٩) وعدم الاستمرارية التام هذا والعشوائية والانحراف التي تقع نتيجة لعمليات البلاغية والقراءة تدخل الانقطاع ولا تسمح بأي تاريخ. وإذا كنا نستعيد الأشياء والأحداث بانتظام وندمجها في أنظمة جمالية وتاريخية لا يلغي ذلك زيف كل هذه الإستمرارات المصنوعة بل يؤكد فقط ضرورتها اللغوية. إن صنع التاريخ ينظم العشوائية في روايات ضخمة تصنعها اللغة.

ويصور ميللر، متأثراً بدريدا، التراث المتمركز حول اللوجوس والمتجسد في اللغة ككيان تاريخي هائل مغلق ـ لاوعي أو متناص بنائي. لكنه على العكس من دريدا لا يتصور وجود شيء بشع خارج هذا البناء أو وجود مهرب منه. وبما أن هذا النظام يحمل داخله ظله العدمي فهو يسمح بفتحات داخلية لمارسة عمل التفكيك. وحيث إن «الماوراء» هو بالفعل «في المكان» داخل النظام فإن التكرار وليس الثورة هو وسيلة استجواب تاريخ التمركز حول اللوجوس. ويدخل هذا التكرار الإختلاف ويفتح الشقوق ويدفع التغير. ومع ذلك لم يعتقد ميللر، متفقاً مع دي مان، بإمكانية وجود أي تاريخ للأدب. (ل. ل، ٢١م) .

وعلى النقيض من دى مان و، جزئياً، ميللر يضع بلوم وهارتمان التاريخ موضع النظر باستمرار. وهذا هو ما يقوله بلوم عن التاريخ: «إذا كان لا يوجد تاريخ أدبي وإذا كان لا يوجد سوى السيرة (البيوغرافيا) فإن السيرة الأدبية الحقة هي إلى حد كبير تاريخ القراءات الدفاعية الخاطئة من شاعر لشاعر آخر.» [٢٨] وهذه النسخة من نظرية التاريخ القائمة على عظماء الرجال تحول «التاريخ» إلى السيرة الأدبية التحليلية النفسية. ولم يتناول بلوم ولا ميللر ولا دى مان التاريخ الإقتصادى أو السياسى أو الإجتماعى. وبينما درس بلوم تاريخ التأثير الأدبي وفحص ميللر أحياناً تاريخ المفاهيم والإستعارات المفضلة المتمركزة حول اللوجوس فإن دى مان تجنب عموماً هذه الإنشغالات العريضة. وكان في الغالب يشك بأن فكرة «التمركز حول اللوجوس» ذات الطابع التاريخي مجرد وهم اخترعه دريدا كوسيلة فعالة للقراءة (ع. ب . ،

١٣٧-٣٩). ويشبه هارتمان، على عكس أعضاء مدرسة ييل الآخرين، المؤرخ الأدبى التقليدى فى اهتمامه بتاريخ الأدب والنقد وعلم التأويل والمؤسسات الثقافية. وهو يعترف بالجوانب الثقافية والسياسية للأدب والنقد. ويقول فى **النقد فى البرية**: «لابد أن البعض منا يرغب فى كتابة نظرية للنقد لا تكون مجرد نسخة جديدة من القصيدة الرعوية: نظرية حول علاقة النقد بالثقافة وبفعل الكتابة نفسه كرغبة فى الخطاب تحددها مضامين سياسية... ولذلك لا يختلف وضع الخطاب الذى نسميه بالنقد عن وضع أى خطاب آخر.» (٢٥٩) والكتابة النقدية عند هارتمان تقتضي رغبة في الخطاب لها نتائج سياسية وتاريخية بجانب نتائجها الفكرية والأدبية. والاختباء من هذه الحقائق يعنى أن يضع المرء نفسه فى معزل رعوى.

وعندما تحول التفكيكيون الشبان للنسوية وضعوا نقدهم النصى التوجه فى إتصال مباشر مع قضايا التاريخ الإجتماعى والسياسة. وبينما ظلت چونسون وفيلمان مترددتين فى مفارقة هذا النوع من التحليل المستغرق للنصوص الأدبية المتمركزة حول العضو الذكرى لم يبدو على سبيڤاك كماركسية كبير تردد فى مقالاتها فى أواخر السبعينيات والثمانينيات. وهى فى هذا تشبه دريدا الذى أصبح من الناشطين على مدى عقد بدأ من عام ١٩٧٤ فى تعاونه مع **جماعة البحث فى تعليم الفلسفة** التى عملت ضد «الإصلاحات» الحكومية المقترحة لنظام التعليم الفرنسى. وهذه هى نظرة سبيڤاك التفكيكية للتاريخ: «حتى لو كانت كل التقسيمات التاريخية مفتوحة للتشكك فيها فلابد من إفتراض حد أدنى من الشبكة التاريخية لكى يحدث التفسير، شبكه تشير إلى أن الخطاب المتمركز حول العضو الذكرى هو موضوع التفكيك بسبب امتداده المشترك مع تاريخ الميتافيزيقا الغربية وهو تاريخ لا ينفصل عن الإقتصاد السياسى وعن خاصية الإنسان كمالك.» (٣٩) وعلى التفكيكى الماركسى النسوى أن يقوم بانتقاد المركزية حول العضو الذكرى كجزء من تحليل أيديولوجى أوسع للتمركز حول اللوجوس وهو نظام محدد تاريخياً ويحدد غيره موزعاً الأدوار الجنسية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية على النساء. والتمركز حول العضو الذكرى جزء من شبكة أو نص تاريخى أكبر -«النص الإجتماعى» للمجتمع الغربى المتمركز حول اللوجوس. وفى النهاية تهدف سبيڤاك إلى تحويل المجتمع وليس النقد الأدبى فحسب: «مع دعوى النساء فى المشروعية كفاعلات فى المجتمع لابد أيضاً من القيام بحركة متناسقة مع ذلك لإعادة توزيع قوى الإنتاج وإعادة الإنتاج.» (١٩٢، هامش).

ويعتنى مشروع سبيڤاك من بين المشروعات المتنوعة التى قام بها النسويون عموماً بخمسة مشاريع منها على وجه الخصوص ويتعاطف معها. فهى تؤيد الجهود لإعادة تاريخ وأدب المرأة، ولإنشاء خطاب طليعى للنساء، ولإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية بإعتبارها مذنبة بالتمركز حول العضو الذكرى. ومع ذلك فكل هذه

المشروعات جزء من مشروع جماعى أكبر ـ إعادة كتابة النص الاجتماعى. وفى غياب هذا المشروع تتعرض الجهود النسوية لخطر التواطؤ مع قسم أو آخر من أقسام النظام الرأسمالى متعدد القوميات والذكرى الحاكم. وبالإضافة إلى ذلك فإن سبيڤاك، وهى من البنغال ودرست وعملت فى الولايات المتحدة، سعت إلى إدماج نسوية العالم الثالث مع نسوية العالم الأول. فإقصاء «نساء الإستعمار» يعنى إقصاء «الآخر» مما يدل على انحيازات اجتماعية وعرقية وطبقية.

ولسبيڤاك كنسوية علاقة خاصة بالتفكيكية. «يمكن الآن تلخيص موقفى تجاه التفكيكية، أولاً: إن التفكيكية مفيدة كنقد للتمركز حول العضو الذكرى وهى، ثانياً: مقنعة كحجة ضد إنشاء خطاب متمركز حول الرحم يواجه الخطاب المتمركز حول العضو الذكرى، وهى ثالثاً: كممارسة "نسوية" واقعة على الجانب الآخر من الفارق الجنسى» (١٨٤) والتفكيكية سواء أكانت من نوع دريدا أم مدرسة ييل أو أى نوع آخر متوجهة للرجل. وعلى الرغم من تفكير دريدا الرائد فى الأنثوى فإن «أشد نية حسن شخصية من جانب دريدا لا يمكن أن تحرره تماماً من الكيان المغلق الهائل لإمتلاك الرجل لصوت المرأة.» (١٩٠) وتريد سبيڤاك تفكيكية نسوية خاصة ومحددة تتناسق مع التحليل الأيديولوجى الماركسى.

وما جعل تفكيكية سبيڤاك تختلف بشكل ملحوظ عن تفكيكية چونسون وفيلمان والآخرين هو مفهومها عن النصية. فالتفكيكيون الأمريكيون ولاسيما أتباع دى مان يفسرون النصية عادة باعتبارها شاملة. وكما قال ريدل فإن «دريدا يحول العالم إلى نصية أو يراه مختزلاً فى كل مكان إلى نص» ("إ.ت."، ٢٤٢) . وترى سبيڤاك أنه من «الخطأ التفكير فى موضوع النصية هذا كمجرد اختزال للتاريخ في اللغة»[٤٠] وعندها أن النصية لا تحول دون الوصول للمجالات الإجتماعية الإقتصادية والسياسية والتاريخية كما يبدو أن الكثير من التفكيكيين يظنون. وقد طرح دريدا فى أعماله فى الثمانينيات موقفاً يتماشى مع فهم سبيڤاك :«عندما يقال من المنظور التفكيكى أن لا شيء خارج النص فإننى أقول لنفسى: إذا كانت التفكيكية حقاً تتألف من القول بإن كل شيء يحدث فى الكتب فإنها لا تستحق بضع دقائق من انتباه أى شخص. » ("ت.أ."، ١٥) وبإستثناء التفكيكيين اليساريين والنسويين حرص كبار أتباع دريدا ودى مان الأمريكيين على تجنب النقد السياسى والإنشغال بالتاريخ الاجتماعى. بينما تردد التفكيكيون النسويون غير الماركسيين فى فتح موضوعات الإقتصاد السياسى مباشرة.

استجواب النقد التفكيكى

بحلول أواسط الثمانينيات وجد المزيد من الكتب والمقالات والعروض وأبحاث المؤتمرات المكرسة لبحث وتقييم وتطبيق و/أو انتقاد النقد التفكيكى بصورة تفوق ما

حدث مع أى حركة أو مدرسة فى الفترة التى يغطيها هذا التأريخ للنقد الأدبى الأمريكى. وبدأت الشكاوى تتزايد بعد أواسط السبعينيات ضد النصية المعادية للمحاكاة والمعادية للتعبيرية والتى تتسم بها التفكيكية بوضوح. وهذا التوجه يعزل العمل الأدبى عن العالم وعن المؤلف ويحول دون الاستجابات الأخلاقية والعاطفية القيمة من جانب القراء. وانزعج الكثير من النقاد من التوجه الواضح المعادى للنزعة الانسانية عند التفكيكية لأنه لم يحبط فقط المداخل البيوغرافية والاستقبالية فى النقد وإنما أحبط كذلك أساليب التحليل التاريخية والحكمية التقليدية. ومن مجالات القلق الأخرى إنكار التفكيكية للميتالغة [اللغة الواصفة] ورفضها من ناحية المبدأ فصل لغة النقد عن لغة الأدب مما أدى إلى إلغاء المسافة بين الناقد والنص ونسف الفارق بين النقد والأدب والتشجيع على نوع من «النقد الخلاق» اغتصب لنفسه قوة الفن. وأخيراً فإن الأيديولوجية السياسية الغامضة الكامنة فى التفكيكية ـ وهى تتوافق مع آراء فوضوية وتحررية واشتراكية معينة ـ أثارت الانتقادات لعدم تحددها.

كانت بعض هذه الإتهامات متسرعة وبلا أساس قوى. فالشكوى من المعاداة للتعبيرية مثلاً لا تنطبق بوضوح على أعمال بلوم وهارتمان حيث احترم كل منهما نفسية الشاعر الخلاقة بالإضافة إلى الأبعاد البيوغرافية للأدب. وبالمثل فإن تهمة العداء للنزعة التاريخية لا تعكس فهماً للمشروعات التى قام بها بلوم ودريدا وهارتمان وسبيفاك. وأخيراً فتهم المعاداة للمحاكاة كانت فى الغالب فجة وغير دقيقة. وفى الواقع لم تكن نظرية اللغة التى دعت لها التفكيكية معادية للإحالية. لقد واظب دى مان وميللر مثلاً على التساؤل حول الإحالية كما فعلت فيلمان وچونسون لكنهما لم يتخليا عنها. وحيث أن بلوم وهارتمان وريدل اعتنوا فى الغالب بالأنظمة الجذرية التناصية للأشكال والصور فإنهم لم يهتموا كثيراً بجوانب المحاكاة فى الإحالية لكنهم لم يتخلوا عن المحال إليه أو المدلول. ولم يتخل دريدا عنه : «إننى لم أقل أبداً إنه لا يوجد محال إليه» ("ت.أ"، ١٩) ويقول يوچنيو دوناتو إنه «ليس لدينا علامات بسبب الألفة الموجودة أو التى يمكن إستعادتها مع الأشياء ومع بعضنا البعض، ونحن نعيش فى عالم من العلامات لأن هذه الألفة محظورة علينا للأبد. » (٤١) ولا إنكار هنا لارتباط الكلمات والأشياء ـ إن النصوص والحقيقة متصلتان ـ وإنما فقط القول بأن الروابط والصلات اللغوية مع العالم تفتقر إلى القرب والألفة والوثاقة. إن مسافة وزمن الإختلاف يضعان فجوات لا يمكن تجنبها فى عملية الدلالة مما يدخل الاضطراب فى المحاكاة ويجعلها إشكالية.

وقد ناقشنا فى عدة فصول سابقة أثر التفكيكية المكهرب وبينا كيف تعامل معه نقاد معينون ؛ إذ حاول بعض المثقفين استيعاب التفكيكية وسعى آخرون إلى مواجهتها وتحديها بينما هدف آخرون إلى إحداث إندماجات وأخيراً رغب البعض فى بترها.

وجرب كريجر إستراتيجية الإستبطان بينما جرب سبانوس سياسة المواجهة وجرب رورتي مدخل التركيب. وأخذ نقاد عديدون شذرات من التفكيكية لتساعدهم في مشاريعهم كما الحالة عند بوث وكلر وچيمسون وسعيد. ومن الذين يعملون على زعزعة الثقة في التفكيكية أو إقتلاعها تماماً نجد بعضاً من أبرز دعاة النزعة الإنسانية في أمريكا مثل م. هـ. أبرامز و و. چاكسون بيت ودنيس دوناهيو وچيرالد جراف وإي. د. هيرش وروبرت شولز وجون د. سيرل. ويمكن أن نكتب دراسة منفصلة حول العداء الذي أظهره المثقفون ضد التفكيكية بين أواخر السبعينيات وأواسط الثمانينيات. وسوف نستعرض بعض هذه المادة مركزين على عدة هجمات مشهورة.

ففي «الخوف والرجفة في ييل» (١٩٧٧) ونشرت في مجلة **الدارس الأمريكي** يعامل چيرالد جراف مشروع نقاد ييل بصورة ساخرة ويخص بالنقد إنغماسها المسرحي في الذات، وعذاباتها الإعترافية، واتجاهها المعادي للإحالية والمفلس، ونبذها الانهزامي للنفس، ونظرياتها في القراءة (الخاطئة) التي لا تعترف بحدوث الخطأ وتبرمها بالحقيقة والقيمة، وجذورها المخفية في النقد الجديد، وأسلوبها الرديء. وينفر جراف على نحو خاص من «الأسلوب المسدود» و«العتمة العامة» عند هارتمان ويلاحظ أن «إلغاء الروابط المنطقية، مثل إسقاط بلوم لأداة التعريف، يذكر بأسلوب الشعراء المحدثين اللا ترابطي . . إن النقد لا يجب أن يعني بل يكون. » (٤٢) ويرى جراف أن مفهوم عدم «التحددية» يوسع فقط من أفكار النقاد الجدد حول «الغموض» و «هرطقة التلخيص» لا أكثر مما يكشف في نهاية الأمر عن روابط تفكيكية ييل مع الحداثة المنهكة التي ناهزت القرن من العمر والمشتقة من رمزية القرن التاسع عشر ـ فلسفة في الفن غير إنسانية الطابع ومعادية للمحاكاة والموضوعية والحقيقة والواقع والسياسة والمجتمع الصناعي. ويذهب جراف إلى «أنه من الممكن أن المصدر الحقيقي لمرض النقد الراهن ليس معرفيا أو أونطولوجيا بقدر ما هو مؤسسي أي انعكاس لاضطراب أقسام الأدب» (٤٧٦) ويبدو أن نقاد ييل وهم يعيشون في حقبة من تضخم الإنتاج النقدي حنقوا على النقد التقليدي الذي أخذ في أن يبدو غير ملهم ورتيباً ولا علاقة له بالقضايا المطروحة.

ويقيم م. هـ. أبرامز في «كيف تفعل أشياءً بالنصوص» (١٩٧٩) الخسائر الناجمة في الأدب والنقد من المشاريع الراديكالية عند دريدا وبلوم وفيش. وكان أبرامز كمدافع وا ع عن الدرس الإنساني التقليدي قد انتقد قبل ذلك أعمال ميللر في مناقشة نشرت عام ١٩٧٧ في **البحث النقدي**. كان ميللر قبلها بخمس سنين قد كتب انتقاداً تفكيكياً شاملاً لكتاب **المافوق طبعية الطبيعية** نشرت في مجلة **دياكريتكس** التي تصدر في جامعة كورنيل حيث عمل أبرامز لمدة طويلة كعضو هيئة تدريس. ويمتدح أبرامز في اشتباكاته مع التفكيكية بعض أوجه التجديد بينما يشير إلى المشاكل

الكبرى. وهو ينتقد على وجه خاص إهمال قصد المؤلف، وإلغاء الإحالية، والتخلى عن معايير الصحة التفسيرية. ويؤمن أبرامز بأن الأدب يكتبه البشر عن البشر وللبشر ولهذا يستهجن «عالم التفكيكية النصى حيث القراءة ضرب من التناص تشتبك فيه الذات ــ الدوامة بموضوع ــ هوة فى دَوْر لا نهائى من الدلالة المؤجلة.» [٤٣] ويؤدى موت نفس القارىء وعدم تحددية النص إلى موت المعنى: فبدلاً من القارىء والنص والمعنى نجد الدوامة والهوة والدَوْر اللانهائى. ودريدا أحد «أساتذة عقيدة الزين البوذية» أما التفكيكية فهى «ممارسة متعمدة للعبث النهائى.» (٥٧٤) و «عملية القراءة بلا روح فيها» عملية «إنتحارية» (٥٦٧، ٥٦٨) ومشروع بلوم هو الأسوأ فيها بمبالغته فى الدوافع الأدبية «لإثبات الذات وشهوة القوة والأسبقية والشر والحقد والإنتقام.» (٥٨٦) مما يحرم الفنانين من أية فرصة للتسامى بهذه التسلطات الأوديبية نحو أهداف أعلى وعلاقات إنسانية أكثر نضجاً.

وتظهر إحدى الهجمات اليائسة للغاية على التفكيكية من شخصية أدبية بارزة فى ختام مقالة و. چاكسون بيت «أزمة الدراسات الإنجليزية» (١٩٨٢) الموجهة لمدير الجامعات وعموم جمهور المثقفين. وبيت أستاذ فى جامعة هارفارد وحامل لجائزة الكتاب القومية وثلاثة من جوائز جوس وجائزتى بوليتزر ثم جائزة نقاد الكتب القومية. ومن أعماله الكثيرة المجموعة الرائجة **النقد: النصوص الكبرى** (١٩٥٢، طبعة معدلة ١٩٧٠) التى عرفت الطلاب بتاريخ النقد الأدبى من أفلاطون وأرسطو إلى سارتر وفراي. ويتتبع بيت التدهور فى الدراسات الأدبية بين ١٨٨٠و١٩٨٠ واصفاً التفكيكية بأنها نقطة النهاية الانتحارية فى هذا الانحطاط. ويحن للعودة والإخلاص للمثل الأعلى للعلوم الإنسانية فى عصر النهضة الذى جعل من الدراسة المتناغمة للأدب والتاريخ والفلسفة مركز التعليم الحر وتكوين العقل، ومن المعرفة والشخصية الأخلاقية أهداف «الآداب الإنسانية.» وأعداء هذا المثل الأعلى هم (١) الشكلية الجافة التى تبدأ مع رمزية مطلع القرن، و (٢) التخصصية الأكاديمية الحديثة بما فيها على وجه الخصوص البلبيوغرافيا النصية المبكرة ودراسات المصادر والفيلولوجيا، و (٣) الدراسات المعاصرة فى الثقافة الشعبية ولاسيما دراسات المرأة والأعراق والشواذ، و(٤) النظرية التقدمية المعاصرة ولاسيما البنيوية والتفكيكية. وكل هذه الاتجاهات والحركات تمزق الدراسات الأدبية وتفقدها مركزها فاصلة الدراسات الإنسانية عن التجربة الإنسانية العامة والقيم الأخلاقية والتاريخ الثقافى. ويستشهد بيت بقصيدة ميلتون «ليسيداس» ليصف الإهتمام الواسع بنظرية الأدب فى عصر الفضاء: «ترنو الخراف الجائعة إلى أعلى ولا يأتيها الطعام/ولكن تنفخها الريح والضباب الآسن الذى تستنشقه/فتتعفن من الداخل وينتشر الوباء المؤذى.» ويبشر بيت بأهمية علم الشعر القائم على المحاكاة والتعليم، وفضائل التعددية النقدية والعقل العام، والاعتراف

بقدرة الإنسان على الرؤية ونشأته فى الخطيئة الأولى، والتفكيكية لا تنم فقط عن عداء مستهجن للمحاكاة والقصدية وإنما كذلك عن تشككية وعدمية فلسفية طفولية. وهى كمنهج، كما يقول بيت ، «متحررة من كل العلاقات الضرورية مع التاريخ والفلسفة أو الحياة الإنسانية. » (٤٤) ويمثل بيت مثل أبرامز الآراء الحكيمة لدعاة النزعة الإنسانية التقليديين ومؤرخى الأدب فى استجوابه العدائى للنقد التفكيكى.

وبينما حكم النقاد التقليديون المرتبطون بالنزعة الإنسانية الأدبية على التفكيكية بالتطرف فإن النقاد الراديكاليين المرتبطين بالحركة النقدية اليسارية اعتبروها محافظة. وحسب هذا الرأى فإن كبار التفكيكيين حبذوا النصوص المعتبرة الكبرى فى الأدب الإنجليزى والأمريكى ؛ إذ لم يقلب النقاد التفكيكيون من نسق الأعمال المعتبرة. وتجنب معظم التفكيكيون كل ذكر للسياسة. بل وحافظ العديد منهم على روابط مع الديانات التقليدية. وعلى الرغم من أن التفكيكية شكل من أشكال النقد الفلسفى إلا أنها فضلت التحليل الشكلى للروائع الأدبية وظلت بإصرار وبصورة ضيقة معلقة فى شباك النصية الارتدادية الجوفاء. والخلافات الوحيدة الجديرة بالملاحظة بين النقد الجديد والتفكيكية المحلية هى التغير من المفاهيم المساحية إلى المفاهيم التتابعية للبناء الشعرى، والإنتقال من الوحدة إلى الكثرة كالنموذج المهيمن للشكل الأدبى، وتردد المدرسة التفكيكية فى إنتاج الكتب التدريسية والمجموعات والكتب التوجيهية التعليمية ـ وهذه النقطة الأخيرة تشهد على نزعة إستعلائية يقال أن التفكيكية تتسم بها. وبالإضافة إلى ذلك شغل النقاد التفكيكيون مناصب فى الجامعات الكبرى ونشروا الكتب والمقالات من خلال دور النشر والدوريات الرئيسية، واحتفظوا بأدوار القيادة فى المنظمات المهنية الكبرى، ومنحوا الجوائز ودرجات الزمالة بشكل منتظم من الهيئات والمؤسسات المحترمة وكل ذلك يدل دلالة إضافية على تواطؤ النقاد التفكيكيين مع المؤسسة الفكرية الحاكمة. لقد زاد ترسخ المهنية الأكاديمية فى فترة ما بعد الحرب مع انتصار التفكيكية. ومع ذلك وبالرغم من طابعها المحافظ المزعوم قدمت التفكيكية لبعض النقاد الراديكاليين معونة مهمة فى تكوين مشروع للنقد الثقافى كما سنرى فى الفصول اللاحقة .

الفصل الحادى عشر

النقد النسوى

النقد النسوى والحركة النسائية

يرمز صدور كتاب كيت ميلليت **السياسة الجنسية** (١٩٧٠) وكتاب ساندرا جلبرت وسوزان جوبار الضخم **مجموعة نورتون لأدب النساء** (١٩٨٥) إلى نشأة ثم نجاح النقد الأدبى النسوى الأمريكي. وعلى مر الخمسة عشر عاماً اشتركت العديدات من الناقدات، ممن ولدن فى معظمهن بين ١٩٣٤ و ١٩٤٤، فى تطوير النقد النسوى، ومنهن تبرز چوزفين دونوفان وچوديث فيترلى وساندرا جلبرت وسوزان جوبار وفلورنس هو وأليس چاردين وأنيت كولودنى وكيت ميلليت وإلين مورز وليليان روبنسون وإيلين شوالتر وباتريشيا مبير سباكس وجاياترى شاكراوارتى سبيڤاك وكاثارين ستيمبسون بين كثيرات . وقد وحد منهاج وأعمال نقاد الأدب النسويين بالغة التنوع إلتزام ثلاثى الجوانب بكشف منطلقات الأبوية وأفكارها المسبقة ، وبدعم اكتشاف وإعادة تقييم الأدب الذى كتبته النساء، وبفحص السياقات الإجتماعية والثقافية للأدب والنقد. وعموماً، ركز النسويون الأمريكيون على النوع وليس الجنس ـ على العوامل الإجتماعية أكثر من العوامل البيولوجية الصرفة . وقد هاجم النقد النسوى فى مرحلته الأولى العنصرية والجنسية الرجالية ، وبحث فى مرحلته الثانية كتابات النساء ، وركز فى مرحلته الثالثة على النظرية الأدبية والنقدية والنفسية والثقافية .[1] وقد تمركز من الناحية السياسية منذ البداية وسط البرامج المتنافسة للإصلاح الليبرالى والإشتراكى والإنفصالية الراديكالية والثورة الثقافية .ونادراً ماحدث نبذ لكل الأمور السياسية لأن ذلك الأمر يناقض روح الحركة النقدية . وقد نشطت الخلافات السياسية فى الحركة النسوية وكذلك مزقتها منذ البداية .

كان النقد النسوى جزءاً من حركة النساء الجديدة الأوسع التى بدأتها فى أوائل الستينيات على وجه الخصوص بيتى فريدان فى كتابها **الأسطورة الأنثوية** (١٩٦٣) الذى حلل وانتقد الصورة الثقافية السائدة عن المرأة الأمريكية الناجحة والسعيدة باعتبارها ربة البيت والأم . وهذه الأسطورة التى روجت على نحو خاص خلال الأربعينيات والخمسينيات تجعل من ربة البيت / الأم النموذج لكل النساء وتصور حقيقة النساء المثالية فى نطاق منزلى ضيق من الطهو والتنظيف والغسيل وإنجاب الأولاد . وعلى النساء لتحقيق الذات والهوية فى ذلك النسق القبول بالسلبية الجنسية وهيمنة الرجل والأمومة المربية . وفى نفس الوقت أغريت النساء بتجاهل النسويات السابقات اللواتى ناضلن من أجل حقوق المرأة فى التعليم العالى والوظائف والصوت

الإنتخابى . وترى فريدان أن الأسطورة الأنثوية فى فترة بعد الكساد ـ «تلك الصورة التى خلقتها مجلات المرأة والإعلانات والتليفزيون والأفلام والروايات والأعمدة الصحفية والكتب وخبراء الزواج والأسرة وعلم نفس الطفل والتكيف الجنسى وعلم الإجتماع والتحليل النفسى الرائجين» ـ «تشكل حياة النساء اليوم وتعكس أحلامهن.»[٢] ومن هنا فإن مهمة حركة النساء تشمل كلا من نزع الطابع الأسطورى عن الأسطورة الأنثوية المضادة للثورية والموجودة فى كل مكان وتجديد النضال الطويل من أجل انعتاق المرأة .

وقد أظهرت حركة النساء ضد التمييز الجنسى ومن أجل الحقوق المتكافئة وحق الإجهاض نفسها ، كالحركات المضادة للعنصرية والفقر والحرب والداعية للحقوق المدنية والعدالة الإقتصادية والسلام خلال الستينيات وأوائل السبعينيات ، فى إيجاد منظمات جديدة وإصدار البيانات وتقديم التشريعات الجديدة وتنظيم الإحتجاجات والمظاهرات العامة ونشر الكتب والمقالات واسعة الانتشار . ومن بين المنظمات النسوية المهمة التى أنشئت نجد المنظمة القومية للنساء (١٩٦٦) التى أسستها فريدان نفسها والمنظمة النسوية القومية للسود (١٩٧٣) . وتشمل الإعلانات العامة «وثيقة حقوق النساء» (١٩٦٧) و «إعلان ذوات الجوارب الحمراء» (١٩٦٩) و «إعلان الكلبات» (١٩٦٩) و «إعلان العالم الرابع» (١٩٧١) الذى أصدرته نسويات ديترويت ونساء من الهند الصينية . ومن التشريعات الجديرة بالملاحظة نجد قانون الحقوق المدنية (١٩٦٤) وإعادة تعديل الحقوق المتساوية إلى الكونجرس (١٩٧٠) ونجد معها أيضاً تحرير قوانين الإجهاض فى ولايات آلاسكا وهاواى ونيويورك (١٩٧٠) . ومن الإحتجاجات التى بقيت فى الذاكرة مسيرة النساء على المؤتمر القومى للحزب الجمهورى عام ١٩٦٨ والإعتراض على الإغتصاب الذى نظمته نسويات نيويورك الراديكاليات عام ١٩٧١ وإطلاق سراح «الثلاثى ماريا» فى البرتغال عام ١٩٧٤ بعد حملة نسوية دولية . ومن الكتب المهمة التى صدرت نجد كتاب فريدان **الأسطورة الأنثوية ، والتفكير عن النساء** لماري إلمان (١٩٦٨) وطبعة روبين مورجان لكتاب **الأخوة النسائية قوية : مجموعة من الكتابات من حركة تحرير النساء** (١٩٧٠) **والسياسة الجنسية** لكيت ميلليت .

ولاريب أن كتاب ميلليت هو أكثر رسائل الدكتوراة الأدبية شهرة فى الفترة الأولى فى عصر الفضاء . وينصب العمل بالجدل علي أربعة مؤلفين رجال هم دى. هـ . لورنس وهنرى ميللر ونورمان مايلر وجان جينيه كما يتناول السيادة الذكرية والعنف الجنسى ، ويعارض الشكلية النقدية المسيطرة ويضع النموذج الذى احتذى فى الإنتقاد الإجتماعى والثقافى من جانب النقد النسوي اللاحق . وتصور ميلليت ، مثل فريدان ، الفترة من الثلاثينيات إلى الستينيات باعتبارها مضادة للثورة وتوصى بإعادة إحياء النسوية السابقة . وهى تنتقد كذلك الثقافة الشعبية المعاصرة والعلوم الاجتماعية لا

سيما التحليل النفسى الفرويدى بسبب الإنتقاص من قيمة المرأة بدافع التعصب الجنسى . وإذا قيمنا السياسة الجنسية كنقد أدبى سنجد له الريادة فى مجال النقد الثقافى النسوى ونزع الطابع الأسطورى عن المؤلفين الرجال المحترمين فى نزعة معادية للسلطة . وتعوض ميلليت كقارئة مقاومة بقوة الجدل ما تفتقر إليه من حساسية لظلال المعانى ومن الأسلوب الأدبى . وهى أكثر راديكالية من الناحية السياسية من فريدان ذات التوجه الليبرالى وتأمل فى أحداث الثورة الإجتماعية وليس الإصلاح . «إن النساء كأكبر عنصر مغترب فى مجتمعنا وبسبب أعدادهن وعاطفتهن وطول قهرهن واتساع قاعدتهن الثورية ربما يقمن بدور القيادة فى الثورة الإجتماعية على نحو غير مسبوق فى التاريخ.» (٣)

تشكل حركة النساء التى بدأت فى الستينيات الموجة الثانية من النسوية الأمريكية وسبقتها نشاطات ومشروعات نسوية عديدة بدأت فى الفترة التى سبقت الحرب الأهلية واستمرت حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى . وقد استعاد النسويون المعاصرون هذا التاريخ . ففى الأربعينيات من القرن الماضى كان مؤتمر شلالات سينيكا البداية للحركة السياسية من أجل حقوق النساء . وفى ذلك العقد كتبت مارجريت فولر **النساء فى القرن التاسع عشر** (١٨٤٥) وعملت محررة لمجلة **المزولة** وجريدة **النيويورك تريبيون** مما جعلها النموذج الملهم للمرأة المستقلة المؤكدة لذاتها . وفى ١٨٦٩ أنشأت سوزان ب . أنطونى وإليزابيث كادلى ستانتون إتحاد حق الإقتراع النسائى القومى الذى دعا إلى تعديل الدستور فيما يتعلق بحق النساء فى التصويت وهو ما لم يحدث إلا عام ١٩٢٠ فى التعديل التاسع عشر الذى أعطى المرأة الحق فى التصويت . وتجلت النشاطات النسوية السياسية النموذجية فى حركة **بيت التسوية** خلال الثمانينيات من القرن الماضى (ويبرز فيه على نحو يستحق الذكر **هل هاوس** الذى أدارته چين أدامز شيكاغو والذى نافح عن المضطهدين) وفى إنشاء رابطة نقابات العمال النسائية القومية فى ١٩٠٣ التى عملت للمصالح الإقتصادية للنقابات . وفى ١٩٢٣ أرسل الحزب النسائى إلى الكونجرس تعديلاً للدستور من أجل الحقوق المتساوية . وأدى إحياء هذا التاريخ إلى بث إحساس من الاستمرارية والهدف التاريخى فى حركة النساء الجديدة فى الستينيات والسبعينيات . وحققت هذه الحركة نجاحات سياسية ملحوظة : فقد حظر القسم الثامن من قانون الحقوق المدنية لعام ١٩٦٤ التفرقة الجنسية فى أماكن العمل ، واشترط القسم التاسع من قانون التعديلات التعليمية لعام ١٩٧٢ على الجامعات وضع برامج «العمل الإيجابى» لضمان تساوى الفرص للنساء ، وألغى حكم المحكمة العليا فى قضية رو ضد ويد عام ١٩٧٢ قوانين الولايات التى تحظر الإجهاض .

وأظهر النقد الأدبى النسوى من أوائل السبعينيات إلى أواخر الثمانينيات ذلك التنوع السياسى والمنهجى الذى اتسمت به حركة النساء فى عمومها . وسرعان ما

تزايد عدد المشاركات فى الحركة النقدية كما تزايدت أعداد المداخل النقدية . وتحدد ك . ك . روثڤين سبعة أنماط مميزة من النقد النسوى فى **الدراسات الأدبية النسوية : مقدمة** (١٩٨٤):

هناك النسويون الاجتماعيون الذى حفز اهتمامهم بالأدوار المخصصة للنساء فى مجتمعنا على دراسة الطرق التى يجئ بها تصوير النساء فى النصوص الأدبية («صورة المرأة») ؛ وهناك النسويون السيميوطيقيون الذين ينطلقون من السيميوطيقا ، علم العلامات ، ويدرسون النظم الدلالية التى تشعر بواسطتها الإناث ويصنفن كنساء لكى تحدد لهن أدوارهن الإجتماعية ؛ وهناك النسويون النفسيون الذين ينقبون عند فرويد ولا كان بحثاً عن نظرية للناحية الجنسية الأنثوية غير مقيدة بالمعايير والفئات الذكرية والذين يفحصون النصوص الأدبية بحثاً عن التعبيرات اللاواعية عن الرغبة الأنثوية أو آثاراً لكبتها ؛ وهناك النسويون الماركسيون الذين يهتمون بالقهر أكثر من اهتمامهم بالكبت والذين يحللون النصوص الأدبية فى أسلوب ماركسى واضح ويسربون «النساء» فى خطابهم بالضبط عند تلك النقاط التى نتوقع فيها أن نجد «الطبقة العاملة» فى التحليل النفسى الماركسى غير النسوى ؛ وهناك النسويون الاجتماعيون ـ السيموطيقيون ـ النفسيون ـ الماركسيون الذين يقتبسون من كل شىء شذرة حسبما تتيح الفرصة ؛ وهناك النسويون الشواذ الذين يدعون إلى نظرية جسدية للكتابة ويستكشفون العلاقة بين الناحية الجنسية والنصية معتبرين الفرج الأنثوى (أو شفرتيه) مصدراً للكتابة الأنثوية المميزة وبهذا يواجهون أسطورة التمركز العضوى الذكرى المهيمنة للكتابة كنشاط انتصابى قذفى . وهناك النسويون السود الذين يشعرون بأنهم مقهورون بصورة مزدوجة إن لم تكن ثلاثية : كسود فى مجتمع يعلو فيه البيض وكنساء فى مجتمع أبوى وكعمال فى ظل الرأسمالية ... (وهم يدينون) النسوية المتأخرة لتركيزها التام تقريباً على مشاكل النساء البيض من الطبقة الوسطى فى المجتمعات المتقدمة تكنولوجياً . (١٩)

ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة النسويين الذين يمارسون النقد الوجودى أو التفكيكى أو نقد استجابة القارىء أو نقد فعل الكلام بجانب نقد الأسطورة المتأثر بيونج ونقد العالم الثالث المعادى للإستعمار . وتلحق روثڤين بالقائمة النسويين ما بعد البنيويين المعادين للنسوية والذين يقاومون التسويات مع الأبوية وإفساح المجال لها ويعاملون «الأنثوى» باعتباره دال مقصى وليس شيئاً يرتبط بالنساء . وبحلول أواخر السبعينيات كان لكل من هذه الأنواع الأربعة عشر من النقد النسوى أتباع فى الدوائر النقدية الأمريكية . وتدل هذه الكثرة على أبرز ملامح النقد الأدبى النسوى فى الثمانينيات : فهو حركة فضفاضة (وليس مدرسة محبوكة الأطراف) تقع عند تقاطع العديد من ميادين البحث فى عصر الفضاء وعند مفترق الطرق السياسية للعديد من الإتجاهات فى حقبة ما بعد فيتنام .

التركيز على أدب المرأة

اتخذ العديد من النقاد والنسويين خلال أواسط السبعينيات منظوراً متوجهاً للمرأة يركز على أدب النساء ويهجر التركيز الكامل السابق على كشف التشويهات الناجمة عن العنصرية الجنسية والأنماط الأبوية المكررة . وهذا الانتقال من التحليل السلبى للأعمال المتمركزة حول الرجل (النصوص الذكرية) إلى البحث الإيجابى فى الأعمال المتمركزة حول المرأة (النصوص الأنثوية) ظهر جلياً فى **الخيال الأنثوى : بحث أدبى ونفسى فى الكتابة الغربية** (١٩٧٠) بقلم باتريشيا ميير سباكس ؛ **والنساء الأديبات** (١٩٧٦) لإيلين مورز ؛ **أدب خاص بهن : الروائيات الإنجليزيات من برونتى إلى ليسنج** (١٩٧٧) لإيلين شوالتر ؛ **والقصص النسائى : دليل للروايات الأمريكية بأقلام النساء وعنهن ١٨٢٠ – ١٨٧٠** (١٩٧٨) لتينا باين ؛ والكتاب الضخم الذى ألفته ساندرا جلبرت وسوزان جوبار **المرأة المجنونة فى الغرفة العليا : المرأة الكاتبة والخيال الأدبى فى القرن التاسع عشر** (١٩٧٩) ومعه طبعتهما من **مجموعة نورتون للأدب النسائى** (١٩٨٥) ؛ و «أدب المرأة» لإليزابيث جينواى فى دليل هارفارد للكتابة الأمريكية المعاصرة (١٩٧٩) ؛ **والكتابة النسائية والهوية الشعرية : دوروثى وردزورث وإيميلي برونتي وإيميلي ديكنسون** (١٩٨٠) لمارجريت هومانز ؛ **الأنماط العليا فى القصص النسائى** (١٩٨١) لأنيس برات وأخريات . وهناك كتب ومقالات أخرى عديدة . وبينما هاجم النوع الأولى من القراءة النسوية الأنماط المتكرة الرجالية والتشويهات والحذف المصاحب لها فحص نقد النصوص الأنثوية اللاحق القدرة الإبداعية والأساليب والأنواع الأدبية والموضوعات والصور والسير والتراث الأدبى النسائية . ومن الجوانب المهمة فى هذا المشروع ما اقتضى إعادة إكتشاف الكاتبات المغفلات أو المنسيات أو المهملات وما صاحب ذلك من (إعادة) خلق نسق للأعمال المعتبرة للكاتبات المهمات . والمنطلق الأساسى للنقد النصى الأنثوى هو أن كل الكتابة فيها فعل للنوع وأن نقد النصوص الذكرى يغفل هذه الحقيقة المهمة . وبالقياس على ذلك فإن المشكلة فى الناقدات غير النسويات مثل سوزان سونتاج وهيلين فيندلر هى رفضهن الإقرار بالمحددات النفسية الإجتماعية القائمة على الإنحياز الجنسى والملحوظة فى تكوين الهوية النوعية والأعمال الأدبية للكاتبات .

ويتضمن الانتقال من بيتى فريدان وكيت ميلليت إلى إيلين مورز وإيلين شووالتر إنتقالاً من نقد أعمال الرجال المؤثرة إلى الإحتفاء بالإنتاج الأدبى القوى للنساء . وهدف كتاب مورز **النساء الأديبات** تقديم قص محبذ تفصيلى «للعصر الملحمى» للأدب البريطانى والأمريكى والفرنسى من خلال دراسة حياة «عظيمات الأديبات» من ١٧٨٠ إلى ١٩٣٠ . وتعنى مورز بالموضوعات والصور والتقاليد والسير النسائية مركزة فى الجوهر على الرواية وهى النوع الأدبى النسائى الأشهر . ويذكر الملحق ذو الخمسين

صفحة والمعنون «قاموس وثبت الأديبات» أفضل الأعمل التى كتبت بأقلام أو حول مئتين وخمسين كاتبة من سافو إلى أنا أحمادوفا مما يشير إلى حلم مورز النهائى بتناول كل الآداب القومية من كل العصور فى ذات يوم . وربما كان الأثر الباقى أكثر من غيره لكتاب مورز هو حماسها ليس فقط لأعمال الشخصيات الرئيسية مثل جين أوستن وإليزابيث باريت وچورچ ساند وهارييت بيشر ستو وإنما كذلك للكاتبات غير المقدرات مثل ويلا كيثر وهارييت مارتينو ومسز تونا وفلورا تريستان . وتكتب مورز بلهجة تثير الحماس فى الغير عن روايات المصانع والروايات المعادية للرقيق ، وعن صور الطبيعة والطيور عند النساء ، وعن النجاحات المالية للنساء وأحلامهن اليوتوبية . وهى تعوض ما ينقصها فى التعقد النظرى والإهتمام بالشكل الأدبى بالعناية الفائقة بالسيرة الحياتية وبنغمة توكيدية عامة . وموضوعها الأسمى هو «البطولية» التى تثير الإعجاب فى كبار النسويات الأديبات . وهى فى النهاية تقاوم إغراء فرض السمة الواحدة على الأدب النسائى «لا يوجد تراث أنثوى واحد فى الأدب ...» . «لا يوجد ما يسمى بالعبقرية الأنثوية أو الحساسية الأنثوية.» «لا يوجد أسلوب أنثوى واحد فى الأدب وإن ساد الاعتقاد الخاطىء فى كل بلد وكل عصر بوجود أسلوب أنثوى» (٤) وتذهب مورز على النقيض من باتريشيا مبير سباكس وغيرها من نقاد النسوية الكبار فى السبعينيات إلى رفض وجود وعى أو تراث أدبى أو أسلوب أنثوى «جوهرى» موحد يمكن تحديده .

تنطلق إيلين شووالتر فى أدب خاص بهن لتصحيح عيوب التاريخ الأدبى التقليدى التى خفضت أعداد الروائيات البريطانيات إلى مجموعة صغيرة من خلال تفضيل الكاتبات العظيمات وحدهن . «بعد نسيان الروائيات الأقل وهى الحلقة فى السلسلة التى تربط جيل بالآخر ليس لدينا فهم واضح لأوجه الإستمرارية فى الكتابة النسائية ...»(٥) وتضطر شووالتر لإعادة تكوين التراث الأنثوى للروائيات البريطانيات من ١٨٤٠ إلى ١٩٧٠ إلى النظر ما وراء الكاتبات العظيمات فى عملية لإنقاذ الكاتبات الأقل . وتذكر فى «الملحق البيوغرافى» ذى الثلاثين صفحة ، على العكس من «قاموس وثبت» مورز ، عشرات وعشرات من الكاتبات غير المعروفات تقريباً . وهى تصور الروائيات البريطانيات **كثقافة فرعية** أدبية مثل غيرهن من الأقليات والثقافات الفرعية وتنبذ التقسيم الزمنى التقليدى لترسم ثلاث مراحل من التطور التاريخى الأدبى النسائى . و«المرحلة الأنثوية» الأولى من ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ تتضمن تقليد الروائيات للتراث السائد وإستبطانهن لمعاييره الأدبية والإجتماعية ، و «المرحلة النسوية» الثانية من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ تتضمن الإحتجاج ضد الأساليب السائدة والدفاع غن قيم وحقوق الأقليات . أما «المرحلة النسائية» من ١٩٢٠ إلى ما بعدها فيظهر فيها تحول إلى الداخل بحثاً عن الهوية وتخفيفاً للإعتماد على المعارضة . وتقول شووالتر إنه «عندما ننظر إلى الكاتبات

فى مجموعهن نستطيع تبين استمرارية فى الخيال ، وتكريراً لأنماط وموضوعات ومشاكل وصور معينة من جيل إلى جيل.» (١١) وبمعنى آخر فللنساء أدب خاص بهن له تاريخ وتراث مميز . ومشروع شووالتر هو التحديد التفصيلى للتراث الطويل للرواية البريطانية من أسرة برونتى إلى دوريس ليسنج مما يتطلب ليس فقط إعادة اكتشاف العديد من النصوص وإنما أيضاً إصلاح نسق الأعمال المعتبرة الضيق والجامد . كذلك يتطلب هذا الأمر إظهارأوجه المحدودية فى كتابة التاريخ التى تركز فقط على الكتاب العظام .

وتعى إيلين شووالتر النظرية النقدية التى تعمل بها على العكس مما نجد عند إيلين مورز . وهى تعتبر مشروعها جزءاً من علم الدراسات النسائية الناشىء وتسعى إلى ممارسة النقد الثقافى المتجذر فى فكرة تشكيل المجتمع لحياة النساء وفرض القيود عليها بما فى ذلك لغتهن ووعيهن وتعليمهن الأدبى . ويتخذ هذا «التشكيل» فى أزمنة مختلفة وأماكن مختلفة أشكالاً سياسية واقتصادية واجتماعية فريدة . والمشكلة فى الشكلية والبنيوية الرجالية النزعة السائدة هى أن كل منهما يتجنب حقائق التشكيل والتحديد الاجتماعية التاريخية وحقائق الهوية القائمة على النوع . وتنكر شووالتر رغم إلتزامها بالنوع كفئة منشأة للبحث النقدى محاولات الكتاب والنقاد لفرض التشيؤ على الوعى الأنثوى أو الاحتفاء بالجماليات الأنثوية . وكل هذه النظريات حول الحساسية أو الأسلوب الأنثوى تجازف بتكرار الأنماط الجنسية الجوهرية المكررة وبتكريس الأنماط العليا العالمية مما يسقط الحقائق المادية المتغيرة لتجربة النساء . وتظهر شووالتر بهذه المقاومة اتساقاً ونجاحاً أكثر مما نجد عند مورز .

تؤكد ساندراجلبرت وسوزان جوبار فى إفتتاح كتاب **المرأة المجنونة** على «الإثباتات الأخيرة من إيلين مورز وإيلين شووالتر بأن أدبيات القرن التاسع عشر كان لهن أدب وثقافة خاصان بهن.»[٦] وقد تكون هذا الفهم فى البداية ، كما نشأ عند سباكس فى **الخيال الأنثوى** ، عبر التدريس . «بدأ هذا الكتاب بمقرر فى أدب النساء دَرَّسناه معاً فى جامعة إنديانا فى خريف ١٩٧٤ . وقد دهشنا فى قرائتنا لأدب النساء من جين أوستن وشارلوت برونتى إلى إيميلى ديكنسون وفرجينيا وولف وسيلفيا بلاث من اتساق الموضوعات والصور التى لا قيناها فى أعمال كاتبات متباعدات عن بعضهن البعض جغرافياً وتاريخياً ونفسياً" (ك) وتركز جلبرت وجوبار على التراث الأدبى النسائى للقرن التاسع عشر بهدف توضيح علم شعر نسوى تاريخى مصاغ على نموذج علم الشعر الأبوى للتراث الرجالى عند هارولد بلوم . وبدلاً من «قلق التأثر» تشعر الكاتبات «بقلق التأليف» الذى يتطلب منهن التغلب على الاغتراب والمرض فى الطريق للحصول على الاستقلال والسلطة الأدبية . التى تتحقق (بإعادة) إنشاء الروابط مع الشاعرة القديمة أو شخصية النوع الأعلى «سيبيل» . وعلى الكاتبات لكى يبدعن أن

يدمرن الأدوار الثقافية غير الملائمة والمصيبة بالعجز التى يحددها لهن المجتمع الغربى الأبوى كملائكة أو وحوش . والشاعرة السلف التى يجرى البحث عنها فى الصراع التحريفى تظهر كأخت أو أم يمكن نموذجها الرائد لإبداع وقوة الشاعرة المتأخرة فى وجه الخلفية الكئيبة للسلطة الأدبية الرجالية الصارمة . وقد سارت چين أوستن وماريا إدچورث على طريق الملائكة بينما سارت على طريق الوحوش الأخوات برونتى ومارى شيللى . أما چورچ إليوت وإيميلى ديكنسون فقد اختارتا الانسحاب . وكن كلهن يحلمن بأرض مثالية من الإكتمال والطاقة النسائية .

وتفحص بعض أروع الفقرات فى **المرأة المجنونة** موضوعات وصور المرض البارزة التى يتسم بها التراث الأدبى النسائى . وتتبع جلبرت وجوبار الأمثلة المتكررة للأمراض الجسمية والنفسية وتلاحظان أن «فرض الطابع الإجتماعى الأبوى يجعل النساء مريضات فعلاً جسدياً وعقلياً» (٥٣) ومن الأمراض التى جرى تناولها بصورة تبقى فى الذاكرة الخوف من الأماكن المفتوحة وفقدان الذاكرة وفقدان الشهية واللعثمة والخوف من الأماكن المغلقة والهيستريا والجنون عموماً . ووجدت الكاتبتان بدراسة نماذج درامية للمرأة المجنونة كما تجسدت فى شخصيات روائية عديدة أن هذه الشخصية «عادة ما تكون شبيهة الكاتبة بمعنى ما ، وصورة لقلقها وغضبها» . (٧٨) وبينما حد التزام شووالتر بالتاريخ الإجتماعى من انغماسها فى التعميمات فإن ميل جلبرت وجوبار للنقد النفسى النوعى العلوى سمح لهما ببعض المقولات البعيدة المدى والعالمية تقريباً حول صور وموضوعات النساء وممارساتهن الشاعرية وإحساساتهن الغاضبة . وشخصيات الملاك الوحش والمرأة المجنونة والعرافة «سيبيل» تسكن فى اللاوعى الجماعى للكاتبات وتطفو على السطح بصورة مثيرة فى أدب كاتبات القرن التاسع عشر الواقعى وإن كان خداعاً مزدوجاً .

وفى الوقت الذى أنتجت فيه أعمال نقدية نسوية إيجابية كثيرة منصبة على الأدب النسائى فى فترة ما بعد عصر التنوير استمرت بلا تردد مهمة إعادة قراءة وكشف القوى السلبية للأدب الأبوى المنحاز جنسياً . وحظى الكتاب الكبار مثل شكسبير بالتمحيص النسوى الواسع النطاق . والفكرة هى أن نقد النصوص الأنثوية والإنتقادات النسوية أكملا إحدهما الآخر مما وضع تحت الفحص الشامل كلاً من قضية جماليات المرأة وحالة النسق المعيارى الرجالى للأعمال المعتبرة . وأمكن لناقدة مثل چوديث فيترلى أن تصدر كتابى **الإمدادات : قراءات من النساء الأمريكيات فى القرن التاسع عشر** (١٩٨٥) **والقارىء المقاوم : مدخل نسوى للرواية الأمريكية** (١٩٧٨) وكلاهما مجموعة من كتابات النساء الأمريكيات وهجوم على النصوص الرجالية الأمريكية المنحازة جنسياً . ومع مرور الوقت ازداد إلحاح القضايا النظرية *المتعلقة بالمنهجية النقدية* وعلم الأدب و*السياسة* وإن كانت هذه *القضايا* حاضرة منذ

البداية . وعلى حد قول إيلين شووالتر لا يمكن «قيام ممارسة بدون نظرية حتى لو كانت النظرية غير مصاغة أو غير كاملة»(٧) .

النظرية النقدية ، علم الأدب ، والسياسة

قابلنا في الفصول السابقة من هذا التأريخ نقد استجابة القارىء النسوى (الفصل الثامن) ، والنقد السيميوطيقى التحليلى النفسى (الفصل التاسع) ، والنقد التفكيكى التحليلى النفسى والماركسى (الفصل العاشر) وذلك خلال مناقشاتنا لأعمال جوديث لى ومارى لويزبرات وچين تومبكنز وكايا سيلڤر مان وشوشانا فيلمان وباربارا چونسون وجاياترى سبيڤاك . وقد نظرنا حتى الآن فى هذا الفصل فى النقد الإجتماعى عند بيتى فريدان ونقد «صورة المرأة» عند كيت ميلليت والنقد الأدبى التاريخى عند إيلين مورز والنقد الثقافى عند إيلين شووالتر ثم النقد النفسى عند ساندرا جلبرت وسوزان جوبار . وسوف نلقى نظرة فى القسم التالى على النقد «الأنوثى» ما بعد البنيوى الذى طورته ناقدات فرنسيات مؤثرات ثم نستكشف فى الفصل التالى بعض القضايا فى النقد النسوى للسود . وبنظرة استرجاعية فإن قائمة الأربعة عشر نوعاً متميزاً من النقد النسوى المذكورة من قبل تبدو موحية أكثر منها نهائية . وقد بعث هذا التنوع فى المداخل النقدية من زاويته الإيجابية بأنيت كولودنى أن تضع فى مقالة مشهورة عام ١٩٨٠ موقفاً نظرياً رحباً لكل النقد النسوى : «إن مهمتنا ليست أقل من بدء تعددية لاعبة تستجيب لإمكانيات المدارس والمناهج النقدية المتعددة» . (٨) ومع ذلك فالمشكلة فى التعددية هى أنها تولد الفوضى وليس التناسق وتفضل التسامح الليبرالى على الالتزام الراديكالى . وسواء التزم المنظرون للنقد النسوى بالتعددية أم لا فهم عامة يسعون إلى (١) مواجهة الإفتراضات الأبوية المسبقة الواعية واللاواعية ، و (٢) استكشاف الأدب النسائى ، و (٣) فحص القوى البيولوجية واللغوية والنفسية والاجتماعية والتاريخية و/أو السياسية التى تشكل الحياة والأدب والنقد . وتسمى شووالتر أولى هذه المهام «بالانتقاد النسوى» وتسمى الثانية «بنقد الأدب النسائى» على غرار المصطلح الفرنسى ، وتسمى المهمة الثالثة «النقد الثقافى»(٩) . وسرعان ما شاع استخدام هذه المصطلحات لوصف الثلاثة مشاريع النقدية الرئيسية للنسويين الأدبيين . وليس مما يدهش أن الكثير من النسويين نظروا لهذه الجهود الثلاثة باعتبارها مترابطة جدلياً وهو ما أوضحته چوزفين دونوڤان فى وقت مبكر فى خاتمة مجموعتها من مقالات بأقلام متعددة بعنوان **النقد الأدبى النسوى : استكشافات فى النظرية** (١٩٧٥) .

وقد مارس النسويون الأمريكيون الكبار نمطاً منسقاً من التحليل النقدى يتضمن المداخل الاستقبالية والحكمية والإجتماعية التاريخية للأدب . وأصبحت استجابات

النساء الذاتية والحدسية للنصوص الأدبية ، والتى كانت تهمل عادة ، وسيلة لمقاومة الإقصاءات الناجمة عن النقد المزعوم له «الموضوعية» مع تأكيد الالتزام الشخصى والإحساس بالصحوة الذى ولدته حركة النساء . ونظير هذه الاستقبالية النقدية هو جماعات رفع الوعى الصغيرة التى رعتها الحركة فى أيامها الأولى . أما التوجه نحو إصدار الأحكام فى النقد النسوى فقد أحيا مجمل قضية القيمة الجمالية التى كبتت أو قللت أهميتها فى كل مدارس النقد تقريباً بعد الحرب العالمية . (١٠) فما الذى يجعل العمل الفنى متفوقاً ؟ متدنياً ؟ أو قيماً ؟ وعندما أضيفت النساء فى وقت متأخر إلى نسق الأعمال الأدبية المعتبر هل كان ذلك بسبب أنهن كاتبات «ممثلات» أو عظيمات ؟ وعلى أى أساس استبعدت الكثيرات من الكاتبات فى النسق المعتبر ؟ أو حذفن من الكتب الدراسية ؟ أو رمى بهن إلى سلة مهملات التاريخ ؟ وكان الأثر العام لهذه المباحث النسوية الإشارة إلى أن المعايير الجمالية التقليدية بحاجة إلى إصلاح . وأخيراً فإن المدخل الإجتماعى التاريخى كما ظهر بصور متنوعة فى أعمال فريدان ومورز وشووالتر وجلبرت وجوبار وغيرهن لم يرفض فحسب فصل الكتابة عن السياقات الثقافية بل قاوم فصل الأدب عن الحياة . ويوضح ذلك كله أن النظرية النقدية النسوية الأمريكية شككت فى المذاهب الشكلية المهيمنة ونقحت نظريات الأدب التأثيرية والتعليمية والمحاكية والتعبيرية .

ويؤكد العديد من علماء الأدب النسويين الأمريكيين أن النصوص الأدبية تعكس الواقع الشخصى والاجتماعى والسياسى للكتاب وأن الأعمال الأدبية تحرك مشاعر القراء وتشكلهم . وتقول چوزفين دونوڤان «إننا لا نعتقد أننا نستطيع فصل الأدب عن الحياة مثلما لا نعتقد أن الناقد يمكن أن يفصل نفسه عن هويته الثقافية والشخصية».(١١) وقد أدت هذه النظرية الأدبية أحياناً فى فهم ضيق لها إلى وضع معايير سياسية تملى على الأدب ما يفعله . وتقول شيرى ريچستر إن «الأدب لكى يحظى برضى النسويين عليه أن يؤدى وظيفة أو أكثر مما يلى : (١) يكون منبراً للنساء ، (٢) يعمل على تحقيق الخنثوية الثقافية ، (٣) يقدم نموذجاً للأدوار ، (٤) يدعم الأخوة بين النساء ، (٥) يزيد من رفع الوعى . **(النقد الأدبى النسوى ، ١٨-١٩)** وهنا تنسى القضايا النقدية للقيمة الجمالية فى هرولة صوب نظرية أدبية تعليمية وسياسية . وعلم الشعر النسوى هذا متعدد الجوانب يؤدى فى فهم عريض له إلى نظرية ثقافية تنقيحية للأدب كتلك التى روجت لها چوزفين دونوڤان وأنيت كولودنى وإيلين شووالتر وكلهن يعتقدن بأن الأدب يعكس الحقائق الداخلية والخارجية التى يخبرها الكتاب وأن الأدب يحرك مشاعر القراء ويشكلهم .

وتختلف توصيفات النسويين لأدب المرأة حول الأهمية النسبية التى تعطى فى تشكيل الهوية الفرعية للبيولوجيا وعلم النفس واللغويات . فهل تولد اختلافات النساء

البيولوجية اختلافات في أدبهن ؟ وهل توجد نفس أنثوية أولية مميزة ؟ وإن كان ذلك هل تشكل شعراً نسائياً متميزاً ؟ هل توجد لغة نسائية ـ أو أسلوب خاص ـ تجعل الكتابة النسائية مختلفة ؟ ويعتقد بعض دارسو الأدب النسويين بأنه توجد بيولوجيا ونفسية و/أو لغة نسائية منفصلة تجعل الأدب النسائي ذا طابع أنثوى يمكن التعرف عليه ولا يؤمن آخرون بذلك ومن النصوص الأدبية الرئيسية المحيطة بالجدل حول تلك القضايا نجد : «ملاحظات حول تعريف النقد الأدبى النسوى» (١٩٧٥) لأنيت كولودنى التى ترفض فكرة الحتمية البيولوجية ؛ ومقالات وقصائد أدريين ريتش خلال أوائل السبعينيات والتى تعبر عن احتمال وأهمية وجود «مبدأ أنثوى» نفسى ونظام أصلى للعالم يقوم على الأمومية ؛ وكتاب روبن لاكوف اللغة **ومكانة المرأة** (١٩٧٥) ، ومجموعة من إحدى وعشرين مقالة بعنوان **النساء واللغة فى الأدب والمجتمع** (١٩٨٠) جمع سالى ماكونيل ـ چينيه وروث بوركر ونيللى فورمان . وكل من العملين الأخيرين يبحث فى تميز أسلوب ولغة النساء . وقد رأينا فيما سبق كيف عارضت مورز وشووالتر وجود حساسية أنثوية خاصة وتراث أدبى نسائى بينما دافعت جلبرت وجوبار عن وجود نفسية خاصة وتراث شعرى خاص .

ويظل النقاد النسويون على اختلافاتهم فيما يتعلق بعلم الأدب والنظرية النقدية ثابتين فى التزامهم «بأيديولوجية» تقوم على النوع وفى إخلاصهم لمشروع سياسى يهدف للتغيير الإجتماعى . إذ تعارض شووالتر مثلاً فى خشيتها من أن تتضاءل الحركة السياسية بفعل التوجه المتزايد للنظرية الأدبية والنقدية أى نقد نسوى «يتخلى خلال نشاطه عن الأولويات السياسية وعن الاهتمام بالعنصر الشخصى وهما ما أكسباه فاعليته فى الماضى» (ز.م.،٤١٢) . وتنفر كولودنى من زيادة الفصل بين الدرس النسوى الناجح والنشاط السياسى اليقظ ولذا تدين فقدان الإلتزام الكامن فى كل أنماط الإنعزالية الأكاديمية تلك : «إن إدخال أجزاء حول "النساء فى الحركة العمالية" فى مقررات الدراسات الأمريكية أو دراسات المرأة مع تعمد تجاهل سكرتيرة القسم التى فصلت بسبب نشاطها لتكوين إتحاد للعاملين الكتابيين وإن التفاخر بأوهام "الاستحقاق" و "الميزة" و "المكانة" التى تصاحب الحياة الجامعية لكى نعزل أنفسنا عن ملايين النساء اللواتى يكدحن فى الفقر ـ كل هذا ليس نفاقاً فحسب بل يدمر روح ومعنى ما نعمل له» ("ر.ح" ، ١٦٣) . وعلى الرغم من التوجه اللاسياسى المتعمد عند إلمان وسباكس فى الفترة المبكرة بقيت أغلبية الناقدات النسويات ملتزمات "بأيديولوجية" النوع وسياسة التحول الإجتماعى .

وقد انتقدت ميرا جيلين فى مقالة مثيرة للجدل بعنوان «أرشميدس ولغز النقد النسوى» (١٩٨١) الأيديولوجية والسياسات النسوية بسبب غلبة الطابع الانفصالى عليها مما يجعلها غير مؤثرة . والمطلوب هو المزيد من الإشتباك المباشر مع النظام

الثقافى الذى يهيمن عليه الرجال . وهى ترى أن الأعمال المتمركزة حول النساء لناقدات من أمثال سباكس ومورز وشووالتر وجلبرت وجوبار ضلت الطريق بترويجها لنقد سياسى أو أيديولوجى يقوم على العداء بدلاً من رعايتها لنقد جمالى الطابع . فإنكار إعتماد المرأة على ثقافة الرجل ضرب من الحماقة فوق أنه مغالطة تاريخية . ونسيان أن أعمال الأدب العظيمة تحتوى أحياناً على أفكار سيئة ولا إنسانية يعنى عدم رؤية القيمة **الأدبية** والنجاح **الأدبى** . "ومن هنا فيجب أن نبدأ بالإعتراف بالكيان الكلى المنفصل للموضوع الأدبى وبرؤيته المتميزة التى لا تتطابق بالضرورة مع رؤيتنا ـ ما قاله الشكليون لنا وعنه : تماسكه . وعلينا أن نعترف كذلك بأن احترام هذا النص بعدم طرح أسئلة على النص لا يسألها النص نفسه وأن نسأل النص عن الأسئلة التى نطرحها عليه هو *الذى* ينتج أكمل وأثرى *القراءات*» . [١٢] وتنصح جيلين لتجنب *الوقوع* فى فخ الإنعزالية النسوية بالإعتماد على مبدأ الشكلية فى إستقلال النص الأدبى وما يصاحبه من ضوابط على القراءة النقدية . والمهمة الرئيسية لكل النقد الأدبى هى التذوق والتقييم الجمالى وليس البحث الأيديولوجى والتقدير السياسى .

وكانت القضايا الأدبية والنقدية التى أثارتها دعوة جيلين المثيرة للجدل من أجل الشكلية قد طرحت فى الأيام الأولى لتكون النقد النسوى الأمريكى . ففى مقالة كتبتها ليليان روبنسون بعنوان «العيش فى الكياسة : النقد الراديكالى والمنظور النسوى» . (١٩٧٠) ونشرت فى عدد خاص طليعى من مجلة **الإنجليزية فى الجامعة** يضم ثمانية مقالات قدمت فى ندوة وورشة عمل عام ١٩٧٠ فى لجنة مكانة المرأة التابعة لإتحاد اللغة الحديثة تقول الكاتبة إن «النقد قد توغل فى الشكلية كثيراً إلى الحد الذى نسينا معه لا أن الفن له مضمون بل أن **المضمون** له مضمون» . [١٣] وترى روبنسون أن الشكل الأدبى والأسلوب والتاريخ ليست مستقلة عن المضمون والأيديولوجية والسياسة. ولا توجد معايير جمالية موضوعية نحكم بها على النصوص الأدبية . ولا يوجد مجال منفصل من الأفكار . ومثل هذه الأفكار الشكلية تخدم مصالح الطبقة الحاكمة . والثقافة الرفيعة تقصى النساء وغير البيض والطبقة العاملة بشكل منتظم . وعلى النقاد النسويين دراسة الأدب داخل نطاق اجتماعى عريض خواصه هى الجنس والعنصر والقهر الطبقى . «إن النقد النسوى كما يدل اسمه هو نقد ذو قضية ، نقد ملتزم . لكن الأسلوب النقدى الذى طرح علينا حتى الآن ملتزم فقط بالزواج . إنه داخل فى عقد لا يمكن وصفه إلا بالزواج غير الكفء مع أنماط الفكر البورجوازى والمبادىء النقدية المتشكلة بها . ولا يمكن أن يصبح النقد النسوى فعالاً بأن يكون نقداً بورجوازياً يرتدى زى النساء . بل لابد أن يكون نقداً أيديولوجياً وأخلاقياً ، لابد أن يكون ثورياً» . (٣) وتذكرنا روبنسون بأن النقد الشكلى انتصر على النقد الماركسى فى الثلاثينيات وتجاهد بقصد لقلب هذا التاريخ ، وهى تحذر النقاد النسويين من الإرتداد

إلى النقد النصى غير الأيديولوجى وغير المعنى بالأخلاق ولا بالسياسة والذى تخدم قيمه المنحازة وموضوعيته الزائفة المصالح الجنسية المنحازة والعنصرية والطبقية . وترى روبنسون أن النقد النسوى بالتعريف أخلاقى وأيديولوجى وثورى ـ وهو كل شىء لم يكنه النقد الشكلى .

وتشير ليليان روبنسون فى إحدى نقاط انتقادها الماركسى للنظرية الشكلية إلى «أكبر الموضوعات البورجوازية ألا وهو أسطورة التعددية بما يترتب عليها من رفض للإلتزام الأيديولوجى باعتباره أبسط من أن يحتوى الحقيقة (المتزايدة التعقد)» (١١) وبينما يدافع النسويون الليبراليون عن التعددية النظرية يرفع النسويون الراديكاليون لواء النقد الأيديولوجى الإنفصالى بينما يدعو النسويون الإشتراكيون إلى النقد الملتزم سياسياً الذى يعنى بنواحى العنصر والطبقة بجانب الجنس . ولا يريد المحافظون أية صلة بالبرامج الأيديولوجية أو السياسية فى النقد النسوى . وقد حاولت بعض المعتدلات مثل إلمان وسباكس تجنب السياسة .

وعلى الرغم من كل التنوع والتناقض فى النظرية والممارسة النسوية الأمريكية بخصوص قضايا النظرية النقدية وعلم الأدب والسياسة فقد أظهرت من البداية فى أوائل السبعينيات صلابة مميزة : فقد استغنت عامة عن النواحى المسرفة فى العاطفية والحنين والتبجيل وإن اتسمت أحياناً بالتحدى الشخصى الطابع . والنقاد النسويون عامة ساخطون على الحضارة الأبوية ويعملون بدافع من الغضب نحو الإصلاح وأحياناً نحو الثورة . وهم ينظرون إلى الشكلية باعتبارها شكلاً عقيماً غير دنيوى وغير جدير بالتقدير من أشكال السلبية يخلو من القوة الأخلاقية والسياسية فى وجه الهيمنة الثقافية الذكرية . وعلى الرغم من «عدم تحقق التلاقى الكامل بين النقد الأدبى النسوى والسياسة» كما تلاحظ كاثارين ستيمپسون (١٤) ، فإن المثقفين النسويين مصرون على العمل فى هذا الإتجاه منذ البداية كما يتضح فى الأعمال المبكرة لميلليت وروبنسون والكثيرات غيرهما . وبينما عمل نقاد النسوية على تآكل المبررات الكلاسيكية لكتابة النثر الوجيز الرشيق فإنهم نادراً ما عنوا بالتجديد الأسلوبى مفضلين العمل التنقيحى فى مضمون الخطاب الأبوى وليس فى أسلوبه . ويحافظ نقاد النسوية الأدبيون على تضامن خاص مع الأكاديميين النسويين فى العديد من مجالات الدرس الأخرى ، ومع طلاب الدراسات النسوية فى شتى الأعمار ، ومع الصحفيين والكتاب والفنانين المتعاطفين من خلفيات متنوعة . وأخيراً فإن حركة النساء خلقت روحاً ملموسة من التضامن وسعت للمحافظة عليها وهو ما يتسم به من يشاركون فى صحوة خاصة ودعوة واحدة .

نظرية التحليل النفسي الفرنسية : الكتابة النسائية

أصبح النقاد النسويون الأمريكيون منذ أواخر السبعينيات مهتمين على نحو متزايد بالنظرية النسوية التي ظهرت في فرنسا بعد عام ١٩٦٨ . وتدل الأعداد الخاصة من الدوريات على هذا الاهتمام : «السياسة النصية : النقد النسوي» **دياكريتكس** (شتاء ١٩٧٥) : «النساء والأدب في فرنسا» بقلم إيلين ماركس و «تقرير من باريس» لكارولين جرينستاين برك في **علامات** (صيف ١٩٧٨) ؛ «عدد النسوية» **إينكليتيك** (خريف ١٩٨٠) ؛ «نسخ ونسويات : موقف خاص» **الموقف التحتي** عدد ٣٢ (١٩٨١) ؛ «قراءات نسوية : نصوص فرنسية / سياقات أمريكية» **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عدد ٨٢ (١٩٨١) ؛ «النظرية النسوية الفرنسية» علامات (خريف ١٩٨١) ؛ «فتش عن المرأة : النقد النسوي / النص الأنثوي» دياكريتكس (صيف ١٩٨٢) ؛ «عن الكتابة النسائية» **حدود** ٢ (شتاء ١٩٨٤) . وكان عدد من النقاد الأمريكيين القارئين بالفرنسية هم الوسطاء الرئيسيون في عملية النقل هذه ومنهم على وجه الخصوص ڤيرينا أندرمات كونالي ، وشوشانا فيلمان وجين جالوب وأليس جاردين وپيجي كاموف وإيلين ماركس ونانسي ميللر وجاياتري شاكراوارتي سبيڤاك وبجانبهن عشرات المترجمين . وأدت عدة نصوص دوراً مهماً ومنها **النسويات الفرنسية الجديدة** : **مجموعة** (١٩٨٠) جمع إيلين ماركس وإيزابيل دي كورتيڤرون ومستقبل الإختلاف (١٩٨٠) جمع هيستر إيزنشتاين وأليس جاردين . ويتضح من كل هذه المصادر أن الأمريكيين اهتموا حقاً ببعض النسويات الفرنسيات وبالذات هيلين سيكسو ولوسي إريجاري وچوليا كريستيڤا وترجمت أعمالهن المهمة بحلول الثمانينيات .

وإذا كان نقاد النسوية الأمريكيين قد بحثوا عادة في تجربة وتاريخ النساء فإن الكاتبات النسويات الفرنسيات الكبار درسن في العادة كيفية بناء «الأنثوي» في اللغة والفلسفة والتحليل النفسي وغيرها من أنظمة الخطاب . ووضعت سيكسو وغيرها متأثرات بما بعد البنيوية ولا سيما ببعض أعمال لاكان نظرية للكتابة النسائية ــ وهي ممارسة يوتوبية للكتابة الطليعية رادها كتاب من أمثال مالارميه وجويس وأرتو ودورا ــ التي تخرب التقاليد اللغوية والميتافيزيقية للخطاب الغربي . وترتبط «الكتابة النسائية» أحياناً بالقوى الخاصة لنفس المرأة وتقطع الصمت الذي يولده النظام القمعي المتمركز حول العضو الذكري كما تظهر كشكل راديكالي من أشكال الإختلاف . وليس مما يدهش أن الكثير من المثقفين الأمريكيين الذين نشأوا في تراث النقد الشرحي بأسلوب العقل المشترك نظروا إلى أسلوب الفرنسيات النسويات على أنه «سريالي» . وتصف إيلين شووالتر الفارق الأساسي بين أنماط النسوية الأمريكية الإمبيريقية والفرنسية النظرية في «*النقد النسوي في البرية*» بقولها : «*إن النقد النسوي الفرنسي* يركز على

الكبت بحكم أساسه فى التحليل النفسى بينما يركز النقد النسوى الأمريكى ذى الأساس النصى على التعبير» . (٢٤٩)

وتذهب أليس جاردين إلى وجود ثلاثة مجالات من الاختلافات المهمة بين النقد النسوى الأمريكى و «النقد النسائى» الفرنسى . [١٥] فالنقاد الأمريكيون يهتمون أولاً غاية الإهتمام بجنس الكاتب بينما يهمل النقاد النسائيون الفرنسيون المؤلف الحقيقى كموضوع للبحث المثمر متأثرين بفكرة «موت الذات» عند (ما بعد) البنيوية . والنقاد المحليون ، ثانياً ، يدرسون بشكل منتظم صور المرأة والأنماط النوعية المكررة والشخصيات القصصية وكلها عناصر من المحاكاة الأدبية . لكن المحللين الفرنسيين يلفظون المحاكاة وينظرون إلى صورة المرأة والأنماط المكررة والشخصيات باعتبارها أشكالاً بلاغية أو آثاراً للغة . (ويجدر بالملاحظة أن الكثير من النقاد النسويين الأمريكيين ركزوا بحثهم على الأدب الواقعى) . ويسعى النقاد الأمريكيون ، ثالثاً ، إلى «الحقيقة» الكامنة فى الأعمال الأدبية أو وراءها بينما ينظر المثقفون الفرنسيون إلى العلاقة بين الحقيقة والخيال على أنها غير محددة ، ولذا ينبذون البحث الإنسانى عن الحقيقة على أنه وهمى . والذى يخرب «الذات» و «التصوير» و «الحقيقة» هو «المرأة» على وجه التحديد كما يدل تاريخ الفكر الرمزى الغربى ، «والأنثوى» الذى يدل تاريخياً على الآخر والغيرية وغير المنطوق واللاواعى يصبح عند النقاد النسائيين صنواً **للكتابة** الباعثة للانقطاع وليس دالاً على الأشخاص المنتمين لجنس الأنثى . والناقدات الفرنسيات من أضراب سيكسو وكريستيفا «معاديات للنسوية» لأن المنطلقات الأساسية للنسوية تعتمد على توزيع واضح ومحدد للهويات الجنسية يقوم على مبادىء النزعة الإنسانية ويضعها فى ثنائية متعارضة . ذكر / أنثى . ويتطلب الهروب من تلك الجدلية ذات الطابع الجوهرى تدمير تلك الفرضية الضارة . «إن النسوية عند هاتى النساء فات أوانها إلى حد يبعث على اليأس لأنها مؤسسة على المنطق (الذكرى) الميتافيزيقى...»(٦٤) ومما له مغزى أن بعض النقاد النسائيين حاولوا التغلب على الثنائية الجنسية باللجوء إلى مصطلح ثالث ـ الثنوية الجنسية أو الخنثوية ـ وهو ما حاوله عدد من النسويين الأمريكيين أيضاً .

وتصف إيلين ماركس وإيزابيل دى كورتيفرون فى **النسويات الفرنسية الجديدة** النقد النسوى الأمريكى بأنه «إمبيريقى واستقرائى ومعاد للتفكير الفلسفى» وتصفان النقد النسائى الفرنسى على أنه بمثابة إمتدادات ماركسية وتحليلية نفسية «لأفكار موت الإله وموت الإنسان وموت العمل الفنى المميز» [١٦] . وبالإضافة إلى ذلك تلاحظ الكاتبات أن النسويين الفرنسيين هاجموا الأنظمة والقيم والعداء الذكرى للمرأة بشكل أكثر حدة من الأمريكيين . وتشيران أخيراً إلى اتجاه المثقفين الفرنسيين إلى تكوين جماعات أيديولوجية وصالونات مميزة كما هى الحال بالنسبة لكريستيفا وجماعة تل

كيل وسيكسو ومجموعة «السياسة والتحليل النفسى» التى أصدرت جريدتها الخاصة وأسست دار نشر ومكتبة تابعة لها . لكن الكاتبتين تغفلان ذكر تقبل النقاد الفرنسيين للأنساق المعتبرة التقليدية للأدب الرجالى على العكس من تنقيحات الأمريكيين لها .

وكما تلاحظ شووالتر فإن أعمال النسويين الفرنسيين تنحو فى «جوهرها للتحليل النفسى» . إذ تدين سيكسو واريجاراى وكريستيڤا بشدة لمفهوم لا كان عن «الخيالى» الذى كان نقطة البدء لتفكيرهن فى وضع الأنثوى فى الخطاب الفلسفى الغربى . (١٧) والخيالى فى التحليل النفسى اللاكانى يشير إلى الفترة ما قبل الأوديبية فى نمو الطفل قبل أن تحدث الإنفصالات بين النفس والأم والنفس والعالم . وكل شىء فى مرحلة الخيالى هو هوية وحضور . والأزمة الأوديبية هى علامة الدخول إلى النظام الرمزى عندما يظهر لأول مرة التميز النفسى بين النفس والآخر واكتساب اللغة واللاوعى . ولا تؤدى هذه اللحظة من «الكبت الأولى» فحسب إلى ضياع الوحدة مع الأم والعالم ولكن أيضاً إلى الإرتباط مع قانون الأب والعضو الذكرى ، والبقاء فى مرحلة الخيالى يعنى الإصابة بالذهان أما دخول النظام الرمزى فيعنى فتح النفس ليس فقط للمجتمع واللغة واللاوعى ولكن أيضاً للضياع والاغتراب والرغبة . وترسم سيكسو فى **المرأة المولودة حديثاً** (١٩٧٥ ترجم ١٩٨٦) وفى غيره مجالاً أولياً يوتوبياً للإبداع والخيال الأنثوى المتحرر من *الإختلاف والشقاق والجنسية الثنائية* ويرتبط فى *النهاية* بصوت الأم ـ مصدر الكتابة النسائية . وتظهر نسخة نسوية مماثلة من الخيالى فى كتاب لوسى إريجاراى **مرآة المرأة الأخرى** (١٩٧٤ ترجم ١٩٨٥) وذلك فى الفصل المعنون «المرأة المتصوفة/الهيستيرية» الذى يتناول التصوف الأنثوى . وتؤدى نشوة حالة الذروة الصوفية الجنسية المتضمنة فقدان الذاتية (والذاتية حالة متطبعة بالذكرية) إلى إعادة النساء المهانات إلى مملكة الخيالى القوية حيث يستطعن فيها الحديث بخطاب خاص . ومجال الأنثوى هذا هو المهرب مما تفرضه الأبوية . كذلك فهناك تمييز كريستيڤا المستمد من مفهومى لاكان عن الخيالى والنظام الرمزى بين «السيميوطيقى» و «الرمزى» . وهى تحدد «السيميوطيقى» بأنه مجال ما قبل أوديبى من البواعث والعمليات الأولية المرتبطة بالأم الخيالية ثنائية الجنس وبالنصوص الجينية الأدبية ـ وهى الكتابات الثورية الطليعية .

ويتجلى أثر هذه النظريات الفرنسية على النقد النسوى الأمريكى كأوضح ما يكون عند نقاد التحليل النفسى . إذ يعلن مثلاً ثلاثة محررين أمريكيين فى تصديرهم لكتاب **اللسان الأم (الآخر) : مقالات فى التفسير التحليلى النفسى النسوى** (١٩٨٥) «أن موقف المرء كقارىء وككاتب وبناءه أو استجابته لخيال ينبنى على الأم أو آخر ينبنى على الأب له دلالة فارقة . وعلى العموم فإن القص أو التفسير المنظم على المبدأ الأوديبى والذى يقوم على دور الأب المُحدد وعلى الخطاب الأبوى يحكى قصة مختلفة

عن القص ما قبل الأوديبى الذي يضع مصدر الحركة والصراع فى شخص الأم» .(١٨) وهنا نجد وضعاً لخطة نحو علم أدب وعلم تأويل نسائى مميز يستخدم أفكار لاكان . لكن إمكانية وجود كتابة أنثوية ما قبل فرويدية متعددة الجنس متمركزة حول الأم ، وهى الإمكانية التى روج لها نقاد النسائية ، حفزت النقاد الثقافيين الأمريكيين على المعارضة . وكان لنسويون البريطانيون والكثير منهم ماركسيون أول من أثار الإعتراضات كما فعلت مثلاً چولييت ميتشيل فى كتابها الذائع **التحليل النفسى والنسوية** (١٩٧٤) وكتابها اللاحق **النساء : أطول ثورة** (١٩٨٤) . وتقول الأمريكية چيني جالوب فى **إغواء الإبنة : النسوية والتحليل النفسى** (١٩٨٢) إن «أى خطاب يضفى طابع العضو الذكرى» .(١٩) وهذا يشير إلي أن مجرد الكتابة يعنى الدخول بلا مهرب إلى النظام الرمزى المعيب المتمركز حول العضو الذكرى . والكتابة فى مجال مثل الخيالى أمر مستحيل .

وقد تشكل رأى العديد من النسويين الأمريكيين فى الناحية الجنسية قبل الأوديبية بآراء الباحثة الإجتماعية المتبعة للتحليل النفسى نانسى شودورف فى كتابها المؤثر **إعادة إنتاج الأمومة : التحليل النفسى وسيكولوجية النوع** (١٩٧٨) . وتذهب شودورف فى شرحها الفرويدى ـ الماركسى (غير اللاكانى) إلى أن الأطفال الذكور والإناث يخبرون المرحلة قبل الأوديبية من التوحد مع الأم بشكل مختلف . فبينما يجرى تشجيع الذكور فى المجتمعات الغربية فى وقت مبكر على السعى للتمايز والإستقلال تظل الإناث مثبتات فى الحب الأولى والإعتمادية مع أمهاتهن حتى سن البلوغ . ونتيجة لهذا فإن العلاقات الجنسية عند النساء البالغات العاديات تتضمن الإرتباط العاطفى الأولى بالأمهات ثم العلاقات الشبقية الثانوية مع الرجال . «للنساء حاجات علائقية مختلفة وأكثر تعقيداً لا تكفى فيها العلاقة المقصورة على الرجل» .(٢٠) وتلتزم شودورف الغموض فى كل هذا . فالنساء من ناحية لديهن حياة نفسية أكثر ثراءاً وتنوعاً . ولكن من الناحية الأخرى تخلق التجربة الأوديبية غير المتوازية للأولاد والبنات إحباطات لاحقة فى العلاقات الجنسية والأسرية . وتريد شودورف كماركسية إحلال المساواة الجنسية مما أدى بها فى النهاية إلى المطالبة بالمشاركة (الأمومة) المتساوية بين الرجال والنساء بسبيل إصلاح الإعتمادية الزائدة لبناتهم والاستقلال العنيد لأبنائهم ـ وكل من هاتين الصفتين تدعم من تقسيم العمل الأبوى الضرورى للمجتمع الصناعى الرأسمالى . وباختصار ، فبينما يصور بعض المنظرون الفرنسيون التوحد ما قبل الأوديبى مع الأم كأسلوب يوتوبى من الأنثوية الراديكالية متعددة الجنس (أى نوع من الشذوذ الجنسى النسائى) ترفض شودورف فبينهاية المآل هذا التهيؤ الانفعالى على أساس أنه يشجع الغايات السياسية والإقتصادية الإرتدادية .

ولم يمر النقد النسائى الذى دعت إليه سيكسو وإريجاراي وغيرهما بدون تساؤلات فى فرنسا ، فالمقالة الافتتاحية التى كتبتها جماعة المحررين فى فصلية نسوية

فرنسية جديدة تدعى **قضايا نسوية** (تأسست عام ١٩٧٧) وترأس تحريرها سيمون دى بوفوار تقول : «تحت زعم أننا "نساء" و "مختلفات" نمنع من العيش كأفراد أحرار مستقلين . إن النظام الأبوى هو الذى يفترض أننا "مختلفات" لكى يبرر ويخفى استغلالنا . إن النظام الأبوى هو الذى يضع فكرة "الطبيعة" و "الجوهر" الأنثوى» .[٢١] والمفهوم اليوتوبى للمجال ما قبل الأوديبى ثنائى الجنس والمرتبط بالأنوثة و/أو الأم يشترك فى الفكرة الأبوية حول «المرأة» و «الفارق الأنثوى» ويقاوم النسويون المرتبطون بفصلية **قضايا نسوية** وضع مجال يوتوبى متمركز حول الرحم ليعارض ويواجه النظام النفسى المتمركز حول العضو الذكرى . وقد ظهرت مقاومة مماثلة لفكرة **الكتابة النسائية** من جانب العديد من النسويات الأنجلوـأمريكيان بمن فيهن جالوب وجونز وجيلين وميتشيل وشووالتر وسبيڤاك . وتعمم كارولين هايلبرون هذه المقاومة للإنفصالية النسوية بقولها : «أرى أن نعزم على ألا نقصر أنفسنا على الطرق التى ظلت توصف حتى الآن بالأنثوية فقط سواء أكانت سيميوطيقية أم ما قبل أوديبية أم ثقافية أم أموية أم سحاقية». [٢٢]

مؤسسة الدراسات النسائية

مثلما أدت حركة القوة السوداء إلى إنشاء برامج لدراسات السود وكما أدت الحركة الطلابية إلى تكاثر الجامعات الحرة والكليات التجريبية أدت الحركة النسائية إلى إنشاء مقررات وبرامج جامعية فى الدراسات النسائية . وبحلول عام ١٩٧٥ كان يوجد مائة وخمسون برنامجاً كهذا وبحلول عام ١٩٨٠ ظهر مائة وخمسون آخرون ثم أضيف عدد مماثل بحلول عام ١٩٨٥ . وتنظم هذه البرامج الأربعمائة والخمسون ثلاثين ألفاً من المقررات سنوياً يخصص ثلاثة آلاف منها للأدب . ومن بين ما يزيد عن السبعين قسماً التى أنشئت فى إتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٧٥ (والعضوية فى هذا العام بلغت ثلاثين ألف شخص) كان قسم الدراسات النسائية فى اللغة والأدب ضمن الخمسة أقسام الأولى من ناحية الحجم بما يزيد عن ألفى عضو . وفى سبتمبر ١٩٧٠ أدخلت جامعة سان دييجو التابعة لولاية كاليفورنيا منهجاً يشمل عشرة مقررات حول الدراسات النسائية وهو أول برنامج متكامل ينظم رسمياً فى أمريكا . وفى ديسمبر ١٩٧٠ جمعت لجنة وضع المرأة المنشأة حديثاً عندئذ فى إتحاد اللغة الحديثة ستة وستين من ملخصات المناهج والببليوغرافيات المتعلقة بدراسات المرأة ونشرتها فى **دراسات أنثوية** ، الذى حرته فلورنس هو رئيسة اللجنة . ودل إنشاء الإتحاد القومى للدراسات النسائية عام ١٩٧٧ على ذروة الجهود النسوية المبكرة لتأسيس هذا المجال الجديد للبحث والدراسة فى طول البلاد وعرضها . [٢٣] وتشهد فيترلى وجلبرت وجوبار وسباكس وغيرهن فى كتبهن على الروابط الوثيقة التى تربط بين أبحاثهن وتدريسهن للدراسات النسائية .

وعلى الرغم من إنشاء بعض **أقسام** الدراسات النسائية وبعض مقررات **الدراسات العليا** بعدها إلا أن الغالبية العظمى من برامج الدراسات النسائية كانت شبكات متعددة الأقسام مصممة لجموع الطلاب والخريجين . وهى فى هذا تشبه برامج الدراسات الأمريكية التى أنشئت فى الفترة التى أعقبت الحرب مباشرة . وكان المنهج المفضل فيها تاريخيا ومتعدد المداخل وتضمن أسلوب التدريس المفضل فى الفصول قيام جماعات صغيرة ، كلما أمكن ، بالتفاعلات الشخصية على نمط مجموعات زيادة الوعى النسائية . ولم تقتصر الأهداف المباشرة على توجيه الإنتقادات والتعويض عن القهر الأبوى بل غطت كذلك جمع المادة وإرساء التقاليد بسبيل إيجاد تصور جديد للمرأة . وكان الهدف طويل المدى هو تغيير الإنحياز الذكرى فى المقررات الدراسية الجامعية وفى الممارسات الإجتماعية . ولا يدهش والحالة هذه أن ظهرت منذ البداية إنتقادات داخلية وخارجية لبرامج الدراسات النسائية .

وقد حددت كاثارين ستيمپسون فى مقالة لها عام ١٩٧٣ خمس مجموعات أيديولوجية مختلفة داخل ميدان الدرس النسوى . وهذه المجموعات المتناحرة مع بعضها هى «الرواد» و «الأيديولوجيون» و «الراديكاليون» و «المتأخرون» و «السائرون فى الركب» . وتعبر ستيمپسون عن أملها فى نشأة منظمة قومية تثبت المجموعات المختلفة المتنافسة من دارسى ومعلمى النسوية . [٢٤] وربما كان الإنتقاد الرئيسى من الخارج للدراسات النسائية أن تلك البرامج كيانات سياسية تهتم بالأيديولوجية وزيادة الوعى أكثر من الدرس والعلم . ويورد الرد النسوى إنتقادات عديدة للأيديولوجية الأبوية الأنانية ومعها تدفقات هائلة الدراسات الأكاديمية . ويقول النسويون إن الإبقاء على المناهج القائمة عمل «سياسى» مثله فى ذلك مثل العمل على تغييرها . [٢٥] وبقدر ما درس الباحثون النسويون قضايا الوقائع التاريخية والتفسير والقيمة فإنهم ظلوا داخل نطاق المشاغل الأكاديمية التقليدية . لكن الهدف طويل الأمد لتحويل المجتمع (أكثر من الجهود قصيرة المدى لتغيير هيكل المعرفة والجامعة) هو الذى استثار النقد العلنى من خصوم الدراسات النسائية . وأثارت مسألتان مكملتان لبعضهما عداء شديداً : (١) التزام الكثير من البرامج بأعمال تبشير رسمية فى مراكز الإرشاد النسائى ومراكز أزمات الإغتصاب والجماعات المحلية النشطة ، و (٢) تزايد التركيز النسوى على دراسة العنصرية وكراهية الشذوذ الجنسى والقهر الطبقى والإنحياز الجنسى . ولم تعتبر الحركية الإجتماعية ولا الإهتمامات المتعاطفة بالإستعمار والشذوذ الجنسى والصراع الطبقى من الدراسات الأكاديمية المناسبة عند بعض خصوم الدراسات النسائية . [٢٦]

وأظهر وجود الحركة النسائية نفسه داخل إتحاد اللغة الحديثة بطرق مختلفة . فبجانب لجنة وضع المرأة وقسم الدراسات النسائية فى اللغة والأدب شكل الإتحاد

داخل «جمعية المندوبين» جماعة مصالح خاصة تدعى النساء المهنيات . وقد منحت هذه الجماعة العضوية الإرتباطية لتجمع النساء للغات الحديثة ، كما نشرت بين ١٩٧٥ و١٩٨٥ دستة من الدراسات والكتب نيابة عن لجنة وضع المرأة . وخلال الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٠ رأست الإتحاد إمرأة هي مارچوري نيكولسون . ولكن في الفترة من ١٩٧١ إلى ١٩٨٥ شغلت سبع نساء هذا المنصب المرموق : فلورنس هو (١٩٧٣) ، وچيرمين بربيه (١٩٧٥) ، وإديث كيرن (١٩٧٧) ، وچين پيركنز (١٩٧٩) ، وهيلين ڤيندلر (١٩٨٠) ، ومارى أن كوز (١٩٨٣) ، وكارولين هايلبرون . وكان نصف عدد الرئيسات مشتغلات بالدراسات النسائية . وفي عام ١٩٨٥ شغلت خمس نساء مقاعد في المجلس التنفيذي ذي الإثنى عشر عضواً منهن ثلاث نسويات ـ إيلين ماركس ومارى لويز پرات وكاتارين ستيمپسون . وفي نفس العام كان الخمسة أعضاء في اللجنة التنفيذية لقسم النقد الأدبي هم ساندرا جلبرت وباربارا چونسون ومايكل ريفاتير وسوزان سليمان وچين تومپكنز . وناضلت عضوات إتحاد اللغة الحديثة بنجاح في الأساس أواخر السبعينيات لتحقيق سياسة «الإنصياع الأعمى» داخل مجلة الإتحاد المؤثرة مطبوعات **إتحاد اللغة الحديثة** . وحدث هذا التغير بعد أن أظهرت إحدى الدراسات اتجاهاً بين مراجعي المخطوطات لتقدير الأعمال والملخصات التي يفترض أنها بأقلام رجال أكثر مما تحظى به كتابات النساء .

وبينما كانت الحركة النسائية تنتشر كان اتحاد اللغة الحديثة يتغير وظهرت مجلات وكتب دراسية وسلاسل نسوية جديدة . ومن المجلات الأكاديمية الأمريكية الكبرى نجد : **دراسات نسائية** (أسست عام ١٩٧٢) ، و **الدراسات النسوية** (١٩٧٢) ، و **رسالة الدراسات النسائية** (١٩٧٢ وقد أصبحت في عام ١٩٧٧ ناطقة بلسان الإتحاد القومي للدراسات النسائية وغيرت إسمها في ١٩٨١ إلى **فصلية الدراسات النسائية)** ، و **علامات : مجلة النساء في الثقافة والمجتمع** (١٩٧٥) ، **و قضايا نسوية** (١٩٨٠) ، **مجلة النساء لعروض الكتب** (١٩٨٣) . ونجد من المجموعات المبكرة الممثلة للحركة والتي نشرت في عام واحد : **كتبته امرأة : أدب من ستة قرون عن النساء وبأقلامهن** (١٩٧٣) جمع چوان چوليانوس ، **صور النساء في الأدب** (١٩٧٣) جمع مارى آن فيرجسون ، **وأصوات أمريكية . نساء أمريكيات** (١٩٧٣) جمع لي ر . إدواردز وأرلين دياموند ، **ولا أقنعة بعد الآن ! مجموعة من قصائد النساء** (١٩٧٣) جمع فلورنس هو وإيلين باس **وشذرات من مفكرة مفقودة وقصص أخرى : نساء آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية** (١٩٧٣) جمع نعومي كاتز ونانسي ميلتون . ومن النصوص التعليمية المؤثرة نذكر : **النساء : منظور نسوي** (١٩٧٥) بقلم چو فريمان ، **والدراسات الإنسانية : بيليوغرافيا أساسية** (١٩٧٩) لايستر ستانيمان ، **ونظريات الدراسات النسائية** (١٩٨٠) لجلويا بولز ودينا باديولي كلاين ، كذلك نشرت شركة «اعرف» (أسست عام

١٩٦٩) ودار النشر النسوية (١٩٧٠) سلاسل مهمة واشتركت الداران فى إصدار المجلدات العشر الرائدة **لمجلة دراسات نسائية** (١٩٦٩ - ١٩٧٦) والتى قدمت مقررات وقوائم قراءة نموذجية وأفكاراً للممارسين فى مجال تعليم الدراسات النسائية . وفيما بعد دخلت دور النشر الجامعية والتجارية مجال النشر فى حقل الدراسات النسائية ومنها جامعات شيكاغو وكولومبيا وكورنل وإيلينوى وإنديانا وماساشوستس وميتشيجان ورتجرز بجانب دور نشر أرنو وبرت فرانكلين وجارلاند .

وقد جاء الهجوم الذى شنه الدرس والنقد النسوى على نسق الأعمال الأدبية المعتبرة المعيارى والمنحاز للرجال من ثلاثة إتجاهات رئيسية . إذ كشف أتباع الإنتقاد الأنثوى فى البداية عن صور سيئة للنساء وأنماط مكررة منحازة جنسياً وشككوا فى مكانة وأخلاقية وعالمية كبار الكتاب من الرجال . وتمثل هذا الجهد أعمال فيترلى وميلليت . وبعد ذلك استعاد النقد النسائى نصوص النساء المفقودة والمهملة أو المغمطة القدر مبيناً استمرارية وقوة التقاليد الأدبية النسائية ومصلحاً من عدم الإتزان القديم والمبالغة فى تقدير نسق الأعمال الرجالية المعتبرة . والنصوص النقدية النموذجية فى هذا الصدد هى أعمال مورز وجلبرت وجوبار وشووالتر وقد توازت مع هذه الجهود النقدية مجموعات عديدة للأدب النسائى . وأخيراً فإن المنظرين النسويين فى مجال النقد والتدريس طوروا أدوات وممارسات معقدة لتدعيم النقد الأيديولوجى والتدريس فى الفصول وهى نشاطات جوهرية فى الأبحاث والتطوير المؤدى إلى تأسيس برامج الدراسات النسائية . ومن المؤثرات المهمة فى هذا المجال النقد الثقافى الذى فصلته كولودنى وروبنسون وشووالتر وسبيفاك والأعمال التعليمية التى رادتها ناقدات كبيرات مثل هو وريتش وشووالتر وستيمبسون .

وفى مجال التدريس كتبت كل من ريتش وشووالتر خلال السنوات المبكرة للحركة عدداً من المقالات ذائعة الإنتشار وثقتها مارلين بوكسر فى عرضها لنشأة الدراسات النسائية فى السبعينيات . وإذا كانت شووالتر اتسمت بالطابع البراجماتى فإن التوجه اليوتوبى عند ريتش ولاسيما فى مجموعتها **عن الأكاذيب والأسرار والصمت : كتابات نثرية مختارة ١٩٦٦ - ١٩٧٨** (١٩٧٩) سخر من الطابع القهرى للنظام التعليمى الرجالى والإجبارى مما فتح أمام النظر الإمكانات المستقبلية لتغيير هذا النظام . وشملت إسهامات ستيمپسون فى تدريس الدراسات النسائية ووصولها لمرتبة مرموقة:(١) عشرات من المقالات وعروض الكتب الوجيزة غير المجموعة . ونشرت معظم عروض الكتب فى منافذ غير أكاديمية مثل مجلات **م س و الأمة والجمهورية الجديدة ومجلة نيويورك لعروض الكتب** ، (٢) تأسيس **علامات : مجلة النساء فى الثقافة والمجتمع** ورئاسة تحريرها لمدة ست سنوات . وتنشر جامعة شيكاغو هذه الدورية الرائدة فى مجال الدراسات النسائية فصلياً ، (٣) الحصول على منح لمجلة **علامات** من

مانحين رئيسيين بمن فيهم مؤسسات فورد وإيكسون وليلى وروكفلر ، و (٤) أعمال الإستشارة النشطة والعمل فى لجان إتحاد اللغة الحديثة والمنحة القومية للدراسات الإنسانية ومكتب الولايات المتحدة للتعليم وهيئة الإختبارات التعليمية والإذاعة القومية العامة واليونسكو . وتمكنت ستيمپسون بنجاح بتحركها خارج قاعدتها الأكاديمية الأدبية من ربط مجال الدراسات النسائية الناشيء بإصدارات ومؤسسات ووكالات مهمة غير أكاديمية و/أو غير أدبية . وقد يصعب تقييم مثل ذلك النوع من النشاط لكنه أدى إلى تسهيل تأييد مثقفى ومديرى الجامعات غير النسويين لتأسيس الدراسات النسائية .

وكانت فلورنس هو من أوائل منظمى الدراسات النسائية البارزين داخل الدوائر الأدبية الأكاديمية . وهى أول رئيسة للجنة وضع المرأة فى إتحاد اللغة الحديثة واشتركت فى تأسيس دار النشر النسوية ورأست اتحاد اللغة الحديثة كما ألفت مقالات مهمة جُمعت فيما بعد فى **أساطير التعليم المختلط** (١٩٨٤) . وعملت مستشارة للعديد من الوكالات والجامعات . **وتحرر رسالة الدراسات النسائية** (من ١٩٧٢ إلى الآن) كما عملت من قبل فى تحرير المواد الدراسية . وهى بذلك رائدة فى هذا الميدان . وفى مؤتمر إتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٧٠ وزعت لجنة وضع المرأة مجاناً قائمة تحتوى أسماء مائة وعشر دورات فى الدراسات النسائية حررتها هو وكارول أهلوم ونشرتها دار «إعرف» بعنوان **دليل الدراسات النسائية** . وحررت الكاتبتان فى أكتوبر ١٩٧١ **دليل الدراسات النسائية الجديد** الذى نشرته دار «إعرف» لحساب اللجنة ويحتوى على أسماء خمسمائة وأربع وعشرين دورة دراسية فى مائة وثمان وثمانين معهداً . وفى العام التالى حررتا **دليل الدراسات الأنثوية الجارية ٢** الذى نشرته لجنة الدراسات النسائية فى دار النشر النسوية . وأضافتا إليه ثلاثمائة وأربع وأربعين دورة دراسية جديدة فى مائة وخمس وثلاثين معهداً آخر بالإضافة إلى ذكر خمس وأربعون برنامجاً قائماً أو فى دور التكوين . ونشرت دار النشر النسوية التى ترأسها هو الأعداد السادس والسابع والعاشر من **دراسات أنثوية** فى أعوام ١٩٧٢ و ١٩٧٣ و ١٩٧٦ على التوالى . كما أصدرت **قاموس الشخصيات والمناصب فى الدراسات النسائية** (١٩٧٤) الذى حررته تمار بيركوڤيتش وأخريات ومولته مؤسسة فورد . ولم توثق كل هذه المادة المبكرة للدراسات النسائية فحسب بل سهلت من تطورها وتوسعها بنشر الببليوغرافيات وملخصات المقررات ورعاية البرامج وشبكات البحث الجديدة . وبعد ذلك بعدة سنوات اشتغلت هو بمراجعة وضع ميدان البحث الجديد لأول مرة فى تقريرها للمجلس الإستشارى القومى للبرامج التعليمية النسائية المعنون باسم **بعد سبع سنوات: برامج الدراسات النسائية فى ١٩٧٦/١٩٧٧** وقد مولته الحكومة الفيدرالية . ثم واصلت المراجعة فى **أثر الدراسات النسائية فى الجامعة والعلوم الدراسية** (١٩٨٠)

الذى كتبته مع بول لاوتر للمعهد القومى للتعليم . إن هو من أنشط النقاد الأدبيين النسويين وأكثرهم ظهوراً فى المساعدة على تمكين ونشر وتقييم برامج الدراسات النسوية .

ولم يتم بناء معظم مقررات الدراسات النسائية بحيث توجه للطلاب فى المرحلة الجامعية السابقة على الدراسات العليا إلا فى عام ١٩٧٦ . وحتى ذلك الحين كانت هذه المقررات إضافات أو ملاحق لبرامج أخرى . وفى هذه النقطة بدأ ظهور الإصدارات التى كتبها النقاد النسائيون بسبيل الإستعادة النقدية للتراث الأدبى النسائى . وفى هذه اللحظة أيضاً أكملت الخطط لإنشاء الإتحاد القومى للدراسات النسائية . وأثرت نقطة التحول هذه فى الحركة فى حياة هو العملية بالتحول من الاهتمام بالتأسيس لبرامج الدراسات النسائية إلى مراجعتها .

وكان العامل الموجه لتفكير هو وكتاباتها ضرباً من علم الأدب الثقافى الكامن شاركها فيه الكثير من النقاد النسويين الأمريكيين البارزين . وقد قالت فى حديث لها عام ١٩٧٦ إن «الناقد والكاتب وجمهورهما ـ كلهم متجذرون فى حيواتهم وظروفهم التاريخية . والفن ليس بلا كاتب ولا عالمى بل ينبع من خصائص النوع الجنسى والطبقة والعنصر والسن والتجربة الثقافية» . ثم تضيف بإيجاز : «لا أعتقد أن الأدب كان أو هو أو سيكون نقياً أى منفصلاً عن مكانه فى التاريخ» . (٢٧) وليس مما يدهش أن هو حثت البحاثة والمدرسين النسويين على إدماج المواد ذات العلاقة حول الطبقة والعنصر والجنس فى أبحاثهم وبرامجهم . وتوصى فى **بعد سبع سنوات** بأن توفر الحكومة الأموال للمساعدة فى وضع المواد التعليمية للنساء ذوات الأصول الأسبانية والسود وذوات الأصول الآسيوية والأبالاشيات والهنديات الأمريكيات ولا سيما من بين الطبقات العاملة . ومن شأن هذه المواد المساعدة على «تجنب تكرر أخطاء المقررات التى وضعها البيض من الطبقة الوسطى والمتمركزة حول الرجال فى الدراسات النسائية» . (٢٨)

تقول هو عام ١٩٧٩ مسترجعة عقداً من الدراسات النسائية : «لقد ساعدنا على مر السنين العشر الماضية فى تكوين كم من المعرفة حول النساء والنوع ، وهو على قدر من الأهمية يجعلنا نشير إلى حدوث تحول معرفى كيفى وكمى يمكن مقارنته بالتحول فى القرن التاسع عشر من الدين إلى العلم . ونحن كأجدادنا فى القرن التاسع عشر نغير من موضوع الدرس إذ نجعل من عدسات البحث قضية جديدة .» (٢٩)

ويمثل الدرس النسوى الثورى المؤسس فى مئات من برامج الدراسات النسوية فى كافة أرجاء البلاد نقلة فى نموذج البحث . ولكن ما هو الدور الذى يمكن للرجال القيام به فى ذلك الإنتقال الكبير ابتعاداً عن قهر النساء المتمركز حول النوع الذكرى ؟ «هل

يمكن للرجال أن يتوصلوا إلى فهم مشابه ؟ بالطبع . وإذا كان الرجال لا يستطيعون تكرار التجربة الأنثوية فإنهم يستطيعون فهم ودراسة وجودها شريطة أن ينتبهوا إلى الفارق بين تجاربهم وتجارب النساء وعندئذ يمكن أن ينشأ عندهم منظور نسوى» (٣٠) وهو أدرى بما تقول لأنها عملت مع بول لاوتر منذ أواخر الستينيات فى العديد من المشاريع النسوية بما فيها المشاركة فى إنشاء دار النشر النسوية وتأليف عدة كتب معاً . وإذا كان لاوتر هو أول ناقد نسوى أمريكى من الرجال فقد تبعه آخرون . وعبر عدد لا بأس به من الرجال خلال أوائل الثمانينيات عن التعاطف مع النسوية وأحياناً عن الإلتزام بها ومنهم وين بوث وچوناثان كللر وتيرى إيجلتون ولورنس ليكنج وروبرت شولز وهم من نقاد الأدب الأكاديميين البارزين . ومن الواضح أن التحول فى النموذج المعرفى يتعلق بكل المثقفين .

وقد اشتعل جدل عام ١٩٧٦ على صفحات مجلة **البحث النقدى** بين أنيت كولودنى ووليام مورجان حول «مشكلة النسوية الرجالية» . وذهب مورجان وهو «نسوى» إلى أن المضامين الثورية للدراسة الأدبية النسوية لا يمكن أن تقتصر على النساء الباحثات . ولذا لم يتقبل الإتجاه الإنفعالى الذى عبرت عنه كولودنى فى مقالتها المعنونة «ملاحظات حول تعريف النقد الأدبى النسوى» عام ١٩٧٥ . وردت عليه كولودنى بأن «وجود الأستاذ الرجل كرمز للسلطة الفكرية وصاحب دور يحتذى فى مجال الدراسات النسائية أو فصول تدريس الكتابة النسائية يمكن بالتأكيد أن يكون أمراً ضاراً ... وكما فهمت ڤيرجينا وولف بحق تحتاج النساء إلى غرفة خاصة بهن وقد يعنى هذا فى بعض الأحيان فصلاً دراسياً» . (٣١) وتضع كولودنى على العكس من هو لا فتات التحذير حول الدراسات النسائية . وبعد عقد من الزمان اتخذت أليس جاردين موقفاً مشابهاً فى عدد خاص من **التبادل النقدى** حول «الرجال فى النسوية» إذ قالت : «أظن أن عليكم ـ يا حلفائنا الرجال ـ إصدار حظر حول الحديث عن النسوية / النساء / الأنوثة / الأنثى / الجنس / النسائى / الهوية / إلخ» . (٣٢) وقد أكدت مشاركة أخرى أمر الصمت هذا بقولها إن «الرجال حامون للأسلوب الأبوى".(٤١) وهذا الموقف النسوى الراديكالى المبنى على أيديولوجية إنفعالية تؤمن بالجوهرية يضع مشروع الدراسات النسائية فى وضع الإقصاء ـ وهو للمفارقة نفس الوضع الذى نشط نطاق وأثر الدراسات النسائية بشكل متفجر لكنه فى نفس الوقت حد من هذا النطاق والأثر من داخل الميدان .

وفى أعقاب العديد من النشاطات والحركات الليبرالية والراديكالية فى حقبة فيتنام بدأ رد فعل محافظ فى الظهور والتكتل خلال السبعينيات . ورمزت لهذا الإتجاه فى الثمانينيات انتصارات رونالد ريجان الانتخابية ونجاحات التيار الأصولى المسيحى المعروف بالغالبية الأخلاقية فى المحاكم ومجالس الولايات والإعلام ثم بروز قوة اليمين

السياسى تدريجياً مما هدد كل الأجنحة السياسية للحركة السياسية ـ سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية أم راديكالية أم ثورية . (٣٣) وتعرضت الحقوق القانونية للمرأة حديثة الإكتساب كالحق فى الإجهاض والأجر المتساوى فى العمل والحماية الحكومية فى ظل برامج العمل الإيجابى إلى المعارضة واسعة النطاق . وتزايدت احتجاجات جماعات عديدة من النساء اليمينيات ضد حركة المرأة بأسرها ومكاسبها المتنوعة . وظهرت كتابات بأقلام النساء تعادى النسوية مثل **العفة الجديدة وحجج أخرى ضد تحرير النساء** (١٩٧٢) لميدج دكتر ، و **المرأة الأنثى** لأريانا ستاسينو بولوس (١٩٧٣) ، وعلى وجه الخصوص كتاب بيتى فريدان **المرحلة الثانية** (١٩٨١) . وعملت هذه الكتابات على زعزعة الأسس الأيديولوجية للدراسات النسائية مما أشعل حدة الخلافات السياسية الداخلية فى الحركة النسائية وأشار فى الوقت نفسه إلى الحاجة للتضامن واستمرارية الحركية السياسية . ووجد النسويون داخل وخارج الجامعة أنفسهم فى موقع دفاعى بشكل متزايد بدلاً من أن يكونوا فى موقع الهجوم . وعلى الرغم من نجاحات برامج الدراسات النسائية فإن الكثير منها لم ينجح فى الحصول على مخصصات مؤسسية كافية ومستقرة من أعضاء هيئات التدريس والموظفين ومصادر المكتبات ومنح الأبحاث والأماكن والأجهزة الضرورية . وبدا مستقبل تلك البرامج فى الدراسات النسائية معرضاً للخطر فى الثمانينيات على ضوء رد الفعل اليمينى فى الأمة وبالنظر لتزايد أعداد النساء المعاديات للنسوية فى أوساط اليمين السياسى واضطراب أنظمة الدعم المالى والإدارى فى الجامعات . ومع ذلك ازدهر البحث النسوى وكثرت أعداد برامج الدراسات النسوية .

الفصل الثانى عشر

جماليات السود

حركة تحرير السود فى عصر الفضاء

ينطوى تاريخ الشعب الأسود فى أمريكا الشمالية منذ العصور الإستعمارية على العبودية والقهر والنضال . وعندما انفصلت الولايات المتحدة عن إنجلترا فى عهد الثورة لم يشمل إعلان الإستقلال ولا الدستور ربع سكان البلاد وهم السود . وقد أخذت أعداد متزايدة من السود والبيض تدعو منذ الأيام الأولى لتأسيس الجمهورية إلى إلغاء العبودية . ودعا بعض القادة السمد مثل مارتين ر. ديلانى فى فترة ما قبل الحرب الأهلية إلى القومية السوداء بينما أوصى آخرون مثل فريدريك دوجلاس بالإصلاح الإجتماعى والإندماج . وفى تلك الفترة هاجر رواد من الأمريكيين السود إلى هايتى بينما أنشأ آخرون ليبريا . وبعد ذلك وفى فترة الحرب العالمية الأولى دعا ماروكوس جارفى إلى إستقلال السود فى أفريقيا بينما رأى بوكر ت . واشنطن ضرورة الحصول تدريجياً على المواطنة بالسود فى أمريكا بالعمل الشاق والتأهيل المهنى والترقى الأخلاقى . واعترض و . أى . ب . دوبوا على برنامج واشنطن التوفيقى وطالب الأمريكيين البيض بالتعويضات داعياً بقوة لإعطاء الحقوق السياسية كوسيلة لتحقيق التقدم الإقتصادى والإجتماعى . ورروج دوبوا مثل جارفى للوحدة الأفريقية وقضى سنواته الأخيره فى غانا . وقد ظهرت هذه البرامج السياسية والمختلفة

– المصالحة والاندماج أو الإصلاح الناشط بقوة والتعويض ، والقومية والحرية الأفريقية
– خلال حركة تحرير السود بقوة فى الفترة من أواسط الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات .

وهناك مرحلتان رئيستيان فى النضال فى فترة ما بعد الحرب لتحرير السود :(١) حركة الحقوق المدنية فى عام ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤ ، و(٢) حركة القوة السوداء من ١٩٦٤ إلى ١٩٧٣ . وفى العام الذى أعقب الحكم الهام عام ١٩٥٤ فى قضية براون

ضد الهيئة التعليمية والذى جرم الفصل العنصرى فى المدارس الحكومية ألقى القبض على روزا باركس فى بلدة مونتوجومرى بولاية الاباما لرفضها غير القانونى الجلوس فى مقعد القسم الخلفى من حافلة عامة . وأعقب ذلك مقاطعة السود فى المدينة كلها لخط الحافلة العامة لمدة سنة وتزامن معه إقامة إتحاد تحسين مونتوجومرى الذى رأسه مارتن لوثر كنج الابن ما أدى إلى أعمال من العصيان المدنى السلمى والتنظيم السياسى قدر لها أن تكون سمة الحركة على مدى العقد التالى . ووصلت فلسفة كنج الإندماجية الليبرالية ذات الإلهام المسيحى والتى تأسست فى مؤتمر الزعامة الجنوبية

المسيحى عام ١٩٥٧ إلى ذروة الدعاية والإقناع عام ١٩٦٣ فى خطابه المشهور «عندى حلم» فى مسيرة حاشدة على واشنطن ، كما وصلت إلى الذروة عام ١٩٦٤ عندما منح كنج جائزة نوبل للسلام . وفى هذه النقطة أقر الكونجرس قانون الحقوق المدنية لعام ١٩٦٤ وبعدها بعام أقر قانون الحقوق الإنتخابية . وخلال ذلك وقعت عدة أحداث مهمة . ففى أوائل عام ١٩٦٠ نظم أربعة طلاب جامعيون سود إحتجاجاً بالجلوس فى متجر لسلسلة وولورث يمارس الفصل العنصرى ، وسرعان ما انضم لهم طلبة آخرون . ونظمت على مدى الأشهر القليلة التالية العشرات والعشرات من تظاهرات الجلوس فى شتى أرجاء الجنوب . وعند نهاية العام شكلت حركة الطلاب السود لجنة التنسيق السلمى الطلابية ـ وهى جماعة نشطت فى العام التالى لتحقيق الإندماج بتنظيم ركب الحرية التى انتهى باعتقال وسجن عشرات من المتظاهرين المسالمين . واستغرق أول ركب للحرية أسبوعين وانتهى بأحداث عنف فى مايو ١٩٦١ . وقد قام به ثلاثة عشر شخصاً من السود والبيض تحت رعاية مجلس المساواة العنصرية . وفكرة هذا الركب هى تحدى قوانين الفصل العنصرى فى مواقف الحافلات التى تربط بين الولايات . وأنهت لجنة التجارة بين الولايات هذا الفصل العنصرى فى سبتمبر ١٩٦١ . وتميزت حركة الحقوق المدنية التى استغرقت عقداً من الزمان بالمقاومة الواسعة والمتزايدة للفصل العنصرى وتشكيل المنظمات الحركية السلمية وشيوع فلسفة الإندماج العنصرى وانتصارات مهمة تحققت فى المحاكم والإعلام .

ولم يحسن حق تناول الطعام فى المطاعم مع البيض وركوب الحافلات العامة معهم كثيراً من الوضع الإقتصادى أو السياسى للسود . إذ ظلت الأوضاع المعيشية في أحياء السود بالمدن الكبري والبلدات الريفية الصغيرة بائسة لأعداد كبيرة منهم . وبرغم المكاسب التى تحققت فى الحقوق المدنية إندلعت الإضطرابات فى العديد من المدن الشمالية . وترمز إضطرابات واتس فى مدينة لوس إنجيليس خلال أغسطس ١٩٦٥ إلى نقمة السود وسخطهم الذى لم تعبر عنه منظمات وفلسفات الحقوق المدنية الموجودة وأطلق مارتين لوثركنج من ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨ «حملات الفقراء» كأداة للإحتجاج على الوضع الإقتصادى المتردى للسود . غير أن التحالف الذى كان أقامه من الليبراليين البيض وناشطى السود من الطبقة الوسطى وفقراء السود انهار مما أشار إلى مرحلة جديدة فى النضال من أجل تحرير السود . وخلال تلك الفترة لقيت دعوات القوة السوداء التى أطلقها مالكولم إكس وآدم كلاڤتون باول وستوكلى كارمايكل وغيرهم آذاناً صاغية . وبدا بشكل متزايد أن أسلوب الاحتجاج السلمى السابق ومعه هدف الإندماج السابق لم يعودا مجديين . ودعا الزعماء الجدد مستلهمين الحركات الثورية المعادية للاستعمار فى الكاريبييوأمريكا اللاتينية وآسيا وفى أفريقيا على وجه الخصوص إلى القومية السوداء كما دعوا أحياناً للثورة . وأظهر الفخر

بالزنوجية نفسه بتزايد شعبية الأسماء والأزياء وأشكال تصفيف الشعر الأفريقية وبالأكثر فى صعود السياسات الراديكالية التى رمز لها بشكل يبقى فى الذاكرة تكوين حزب الفهود السود عام ١٩٦٦ وقيام اثنين من الرياضيين الأمريكيين بأداء تحية القوة السوداء خلال تسلمهما لميداليات فى الألعاب الأوليمبية عام ١٩٦٨ . وتميز عقد حركة القوة السوداء عن العقد السابق لحركة الحقوق المدنية بالتحول المثير للانفصالية والقومية كأهداف سياسية بدلاً من الإندماجية ، وبالتحول لأعمال الشغب والمقاومة المسلحة والثورة بدلاً من عدم العنف والمقاومة السلبية كوسائل للنضال ، وبالتحول إلى الطبقات الدنيا والفقراء السود كجماهير بدلاً من الطبقات الوسطى السوداء والبيضاء ، وبالتحول للفخر العنصرى والزنوجية والأفريقية كمعايير للقيمة بدلاً من التقاليد والمقاييس الأوروبية ـ الأمريكية .

وحدث فى فترة حركة التحرر للسود فى أمريكا ميلاد جديد ـ أو «نهضة جديدة» ـ فى فنون السود بما فيها الشعر والدراما والقصة والنقد الأدبى .[١] واكتسب النقد الأسود على وجه الخصوص خلال أيام حركة القوة السوداء حيوية وأهمية خاصة كما نجد مثلاً فى أعمال الكتاب ـ النقاد أميرى بركة ولارى نيل ، والمحرر هورست فولر ، والنقاد الأكاديميين أديسون جيل الإبن وستيفن هندرسون وداروين ت . ترنر . وحدثت خلال السبعينيات والثمانينيات ظاهرتان جديرتان بالملاحظة . أولاهما ظهور جيل جديد من النقاد السود كما يظهر فى إسهامات هوستون أ. بيكر الابن وهنرى لويس جيتس الإبن . وثانيتهما بروز نسوية سوداء مميزة ولا سيما فى الأعمال النقدية للكاتبات تونى كيد بامباروا ومارى إيفانز أودرى لورد وأليس ووكر بجانب الأكاديميات باربارا كريستيان وجلوريا ت. هل وباربرا سميث وإيرلين ستيتسون ومارى هيلين واشنطن . وأخيراً بذل الكثير من الجهد فى البحث والتعليم المتركزين حول تأسيس برامج دراسات السود التى بدأت فى الظهور فى أواخر الستينيات واستمرت تشغل مثقفى الجامعة حتى أواسط الثمانينيات .

علم الجمال الأسود

عندما أسس مالكولم إكس فى يونيو ١٩٦٤ منظمة الوحدة الأفروـأمريكية (على غرار منظمة الوحدة الأفريقية التى تأسست فى أثيوبيا عام ١٩٦٣) صاغ **بيان الأهداف والأغراض الأساسية** الذى أعلن : «علينا إطلاق ثورة ثقافية لإلغاء غسيل المخ عن شعب بأسره . ولابد أن تكون ثورتنا الثقافية الوسيلة التى تقربنا من إخواننا وأخواتنا الأفارقة . ويجب أن تبدأ فى المجتمع وتقوم على المشاركة الاجتماعية . إن الأفارقة ـ الأمريكيين لن يشعروا بالحرية فى الإبدا ع إلا عندما يستطيعون الإعتماد على دعم المجتمع الأفرو ـ أمريكى . وينبغى على الفنانين الأفارقة ـ الأمريكيين أن

يدركوا ضرورة استلهام العنصر الأفرو ـ أمريكى» . (٢) وقد سعى مالكولم إكس فى إدراكه للتشرذم المتزايد والباعث على العجز فى النواحى السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية بين الشعب الأمريكى الأسود إلى توحيد السود فى منظمة غير دينية وغير مذهبية تكرس نشاطها الحركى للتحرر من القهر وتضامن السود . وكان يعارض الإندماج كهدف سياسى ويسعى بدلاً منه إلى الإستقلال الثقافى القائم على إخاء كل ذوى الأصول الأفريقية . وذهب إلى أن الفنانين السود نشأوا فى مجتمع السود وهم مسئولون أمامه . ومعايير كل الفنون السوداء متجذرة فى الحياة الإجتماعية للسود ومستمدة منها . أما الجماليات الأوروبية ـ الأمريكية فلا صلة لها بالسود فى فلسفته هذه عن القوة السوداء وهى الأكثر تمثيلاً ونفوذا فى الأفكار المماثلة.

وكان هويت و . فولر من أكثر المثقفين الأدباء ترويجاً لعلم جمال متميز للسود من أواسط الستينيات إلى أوائل السبعينيات ، وهو محرر مجلة **نيجرو دايجست** (الملخص الزنجي) التى أعيدت تسميتها **عالم السود** فى ١٩٧٠ . ويحظى باحترام واسع وكان رائداً لمنظمة الثقافة الأمريكية السوداء المتمركزة فى شيكاغو وكانت تعقد ورش عمل أسبوعية للفنانين السود ومنهم رواد مثل جويندولين بروكس ودون ل . لى . ويربط فولر صراحة فى مقالته «نحو علم الجمال الأسود» (١٩٦٨) بين مشروعه لوضع علم جمال للسود وبين حركة القوة السوداء مضيفاً أن «الثورة السوداء بادية فى الآداب كما هى فى الشوارع» . (٣) وعند فولر وغيره فإن وضع السود فى أمريكا يرقى إلى مرتبة الإستعمار الداخلى . وهناك «حوائط فاصلة عالية وسميكة أقامتها الكراهية والتاريخ» (٥٨٥) ويحتاج السود لتحقيق الوحدة والقوة داخل مجتمعهم إلى استعادة وإعادة كتابة جذورهم التاريخية المميزة : «إن الطريق إلى التضامن والقوة يمر حتماً عبر استعادة الفن والثقافة السوداء وصبغها بالعقائدية» (٥٨٧) والمطلوب هو «أسطورة للسواد» خالية من تأثير القيم الثقافية البيضاء العنصرية . ويحتفى فولر بالأساليب والإيقاعات والفنون المميزة لموسيقى ولغة السود التى تعكس شخصية السود المتميزة وتجاربهم بما تمليه من توجهات . وهو يعبر عن شكوك حول مشروع وضع جماليات سوداء رغم لهجة التوكيد فى كتابته . «إن الطريق إلى ذلك المكان ـ إن كان يوجد ـ لا يمكن بالتعريف أن يمر خلال المسارات العامة للأدب» (٥٨٢) والشيء الجوهرى فى «هذه التجربة الدقيقة والخطيرة هو ظهور نقاد سود جدد يتمكنون من التعبير عن الجماليات الجديدة والدعوة لها ثم يحركون الهجوم الذى طال انتظاره ضد الافتراضات المقيدة التى يضعها النقاد البيض» . (٥٨٧)

ويربط الشاعر والمحرر لاري نيل مثل فولر بين حركة الفنون السوداء الناشئة وحركة القوة السوداء . ويستعرض فى مقالة ذائعة كتبها فى تلك الفترة بعنوان «حركة

الفنون السوداء» (١٩٦٨) الجهود الوليدة للفنانين السود الجدد فى الإنفصال عن الأساليب الفنية (البيضاء) المسيطرة وريادة أنماط للإبداع تقوم على العنصر الأفريقى . وهو يعتبر المجتمع الأفرو ـ أمريكى جزءاً من الحركة المنبثقة للدول المستعمرة فى العالم الثالث بحثاً عن التراث المحلى المفقود ـ ليس فقط فى التنظيمات الإجتماعية والإقتصادية والسياسية ولكن أيضاً فى الأساطير والتاريخ والثقافة والروح الأخلاقية . وبدون ثقافة مميزة لن يتمكن الشعب المستعمر من مقاومة من يقهرونه إلا بسلسلة من ردود الأفعال . وتدعو هذه النظرية الثقافية المستمدة من فرانتز فانون ورون كارينجا إلى نبذ المعايير العامة وإعادة تطوير الأساليب والتقاليد الفنية العرقية التى انتقصت مكانتها فى السابق . وعلى هذا فشلت نهضة هارلم المحتفى بها فى الفترة المبكرة بين الحربين :

إنها لم تتوجه لأساطير وأساليب حياة المجتمع الأسود . وفشلت فى أن تضرب بجذورها بشكل ملموس فى نضالات هذا المجتمع لكى تصبح صوته وروحه . إن ما يكمن فى حركة الفنون السوداء هو الفكرة القائلة بأن الشعب الأسود يشكل مهما كان تشتته **أمة** داخل بطن أمريكا البيضاء . وليست هذه فكرة جديدة فقد قال جارفى بها ويقول بها الآن إليجا محمد . ومفهوم القوة السوداء ينبنى على هذه الفكرة .[٤]

وكانت فلسفة الإندماجية الإرتدادية تتطلب فى مجال علم الجمال إعتناق الممارسات العامة السائدة والتخلى عن الممارسات المحلية بينما توصى فلسفة القومية التقدمية ـ سواء اشتقت من البرامج السياسية لفكرة الوحدة الأفريقية أو أفكار المسلمين السود أو مشاريع العالم الثالث الثورية ـ باحترام أساليب الحياة والفن الوطنية الأصلية مع تجاهل الأساليب الغربية المفروضة . وقد عبر ستوكلى كارمايكل رئيس لجنة التنسيق السلمى الطلابية والكاتب المشارك فى **القوة السوداء** (١٩٦٧) عن هذا الموقف بوضوح : «إن ما يجب إلغاؤه ليس هو مجتمع السود بل حالة التبعية الإستعمارية التى فرضت عليه . ولابد من المحافظة على الشخصية الاجتماعية والثقافية لمجتمع السود كما لابد أن يكتسب المجتمع حريته بينما يحافظ على تماسكه الثقافى . وهذا هو الفارق الأساسى بين الإندماج كما يمارس الآن وبين مفهوم القوة السوداء».[٥]إن السياسة وعلم الجمال ـ القوة السوداء والفنون السوداء ـ يسيران معاً .

وقد حاول لارى نيل شخصياً إرساء علم الجمال الأسود الناشىء داخل نظرية طقسية للفن تذكرنا بناقد الأسطورة فرانسيس فرجيسون . وهو يصف موسيقى السود فى خاتمة **النار السوداء : مجموعة من كتابات الأفارقة الأمريكيين** (١٩٦٨) ، الذى جمعه هو وليروى چونز ، بأنها الشكل الأساسى القديم للتعبير الأسود . ويريد أن يتخلى شعر السود عن الإتجاه النصى ويعود للأداء الطقسى الشفاهى : «يجب على الشعراء تعلم الغناء والرقص وترتيل أعمالهم داخلين بعنف فى جوهر تجاربهم

الشخصية والجماعية . وعلينا أن نجعل الشعر يحفز الناس لفهم أعمق لحقيقة ذلك الشيء . وأن نجعل الشعر ككاهن أو ساحر أسود يلعب السحر بالكلمة على العالم» (٦٥٥) ويرى نيل أن الأدب المكتوب شكل غربي نخبوي لا صلة له بجماهير الشعوب السوداء . «يمكن تدمير النص ولن يؤذى أحد بأى حال من جراء ذلك» (٦٥٣٠) وحيث أن الموسيقى والحكايات الشعبية الشفهية الإجتماعية هى ينابيع الفن الأسود الصادق يجب على الفن الجديد أن يعود إلى تلك المصادر لكى يصبح جزءاً عضوياً من حياة السود المعاصرة . والسياق العام لعلم الجمال الأسود الناشىء هو العالم الغربى المنحط والمعادى للإنسانية . «إن العالم الأبيض ـ الغرب ـ يظهر الآن كمخلوق يحتضر منزوع الروح تماماً . وحيث أن الحالة هذه فالأمل الوحيد هو نوع من الانسحاب النفسى من قيمه وافتراضاته» . (٦٤٨)

ولم يتفوق أى فنان أسود فى تلك الفترة على ليروى جونز فى الترويج والدعاية لمشروع الجماليات السوداء . وقد غير «اسمه العبودى» عام ١٩٦٨ إلى إسم مسلم هو أمير بركة (الأمير المبارك) ثم غيره عام ١٩٧٠ إلى النطق السواحيلى أميرى بركة . وكان بركة يعيش فى قرية جرينتش بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٦٥ مرتبطاً بجيل «البيت» الطليعى ومتزوجاً من امرأة بيضاء تدعى هيتى كوهين . وقد ترك القرية عام ١٩٦٣ وذهب إلى هارلم ثم عاد إلى نيوارك (بلدته الأصلية وهى مدينة غالبية سكانها من السود) وطلق هيتى كوهين عام ١٩٦٥ ثم تزوج امرأة سوداء تدعى سيلفيا روبنسون فى ١٩٦٦ . وتحول فى العام نفسه إلى قومى أسود تحت تأثير مالكولم إكس ثم رون كارينجا مؤسس وزعيم الحركة القومية للولايات المتحدة بالساحل الغربى . وكان بركة خلال الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٧٣ الشخصية الرئيسية فى حركة الفنون السوداء . وكان يروج بالكثير من الدعاية لعلم الجمال الأسود والقومية السوداء والمشاركة الإجتماعية السوداء . وكانت أدواره القيادية فى مسرح ومدرسة الفنون السوداء فى هارلم الذى لم يطل به الأمد وفى تجربة «بيت الروح» فى نيوارك وفى مؤتمر الشعب الأفريقى عام ١٩٧٠ الذى عقد فى مدينة أتلانتا دلائل بادية للعيان على الإنتقال واسع النطاق بين المثقفين السود من فلسفة الإندماج بين الأعراق المرتبطة بحركة الحقوق المدنية إلى فلسفة القومية المتصلة بحركة القوة السوداء . ونشر بركة بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٣ حوالى اثنتى عشرة مسرحية وأربعة مجلدات شعرية وأربعة كتب من المقالات وثلاث مجموعات وكتاب قصص . وألقى العديد من المحاضرات وأقام منظمات إجتماعية متنوعة وكتب سيناريو فيلم وأسس داراً للنشر وشارك فى تأسيس مجلة للموسيقى . ويتصل الكثير من هذا النشاط بتطور علم الجمال الأسود . [٦] وعندما تحول بركة عام ١٩٧٤ من *القومية الثقافية إلى الأممية السياسية ليصبح ماركسياً لينينياً* . *انتهى* رمزياً دوره *القيادى* فى حركة *الفنون* السوداء الآفلة.[٧]

ويسجل بركة تحوله من علم الأدب الظاهراتي إلى الجماليات السوداء والقومية السوداء في **البيت : مقالات اجتماعية** (١٩٦٦) وهي مجموعة تضم ستاً وعشرين مقالة من فترته الإنتقالية من عام ١٩٦٠ إلى ١٩٦٥ . وكانت نظريته الظاهراتية السابقة في الفن تصر على أسبقية العملية على المنتج ، والوظيفة على الشكل ، وصنع الفن على المصنوع ، والروح على المادة ، والوجود (الفعل) على الوجود (الاسم) . وكانت تمثل هجوماً على علم الشعر الشكلي :

إن العقل الأكاديمي الغربي هو أفضل مثال لاستبدال عبادة المصنوعات بالوعي الصاعق للعملية الفنية . [٨]

أعبد الفعل إن كنت تريد شيئاً . (٦٧٥)

إن الفن الشكلي أو المصنوعات المخلوقة كي تتسق مع الأشكال المسبقة السابقة تخلو تقريباً من قيمة الفعل هذه . (٧٤)

إنني أتحدث عن عملية الفعل ، التشكل ، والظهور للوجود ، والوجود في الوقت . ولهذا أعتقد بوجود قيمة خاصة في الموسيقى الحية . (١٧٤)

إن المقلد هو أكثر الظواهر مدعاة للشفقة . (١٧٦)

وقد مرت فلسفة بركة في الفن المعادية للمحاكاة وللشكلية بالتنقيح عندما عبر عن جماليات السود . إذ استبعدت التعبيرية الشخصية لعلم الأدب الظاهراتي لأن الفن الأسود لابد له من أبعاد إجتماعية وسياسية . ويعلن بركة في «البيـان» (١٩٦٥) أن «دور الفنان الأسود في أمريكا هو المساعدة على تدمير أمريكا كما يعرفها . ودوره هو الإبلاغ عن طبيعة المجتمع والتعبير عنها وعن نفسه في ذلك المجتمع بحيث تدفع دقة تصويره الآخرين للحركة...» (٢٥١) وتتطلب المهمة الاجتماعية السياسية للفن الأسود علماً أدبياً تعليمياً ـ تأثيرياً يتجذر في المحاكاة : إن التقارير الدقيقة للفنان تعلم الجمهور الأسود وتدفعه لتصحيح فهمه السياسي وحركته . ويقول بركة في قصيدته «الفن الأسود» المنشورة في **السحر الأسود : قصائد مجموعة ١٩٦١ – ١٩٦٧** :

نريد ((قصائد تقتل))

قصائد مغتالة . قصائد تطلق

المدافع . قصائد تصارع الشرطة في الأزقة

وتنتزع أسلحتهم تاركة إياهم قتلى

بألسنة منزوعة .

والشعر في زمن الاضطرابات والعنف لابد أن يروج للنشاط الثوري . والشاعر والسياسي والواعظ والثوري هم شخص واحد .

ومن المقالات الرئيسية فى كتاب **البيت : مقالات إجتماعية** مقالة «ميراث مالكولم إكس ومجىء الأمة السوداء» (١٩٦٥) وهى ترسم الخطوط العامة لملامح علم الأدب الثقافى . ويرى بركة أن السياسة والنظرية الإجتماعية والدين والفن تنتج كلها أنماطاً منظمة من الصور تولد الوعى الثقافى والإستقلال القومى . ومن هنا فإن مهمة الفن الأسود المعاصر هى الهجوم على الصور العامة (البيضاء) السائدة وتدعيم الصور السوداء كوسيلة لتوليد الوعى الأسود المستقل والأمة والثقافة السوداء. ويعلن بركة أنه «عندما يظهر هذا الكتاب سيزداد لونى سواداً» . (١٠)

دعا هويت فولر النقاد الأدبيين السود فى ١٩٦٨ أن يفصلوا ويروجوا للجماليات السوداء الجديدة ـ وهى مهمة قام بها على نحو بارز ستيفن هندرسون وأديسون جيل الإبن من بين نقاد سود أكاديميين آخرين . ويقدم هندرسون فى مقدمة بطول دراسة بعنوان «أشكال الأشياء غير المعروفة» لمجموعته **فهم الشعر الأسود الجديد** (١٩٧٣) معالجة دراسية معقدة لعلم الجمال الأسود مستخدماً «الشعر» كمادته الأساسية . وهو يفترض على سبيل شرح خصوصية تجربة السود فكرة «مجال الروح» وهو مستودع متماسك متشكل تاريخياً يحتوى التجارب الاجتماعية والقيم الأخلاقية والسياسية والأشكال اللغوية والممارسات الدينية والطموحات الناشئة للسود فى أمريكا . وكان قبل سنوات أسمى «مجال الروح» «بالروح» فقط ووصفه بأنه «لا وعى» السود .[٩] وتخرج من هذا المجال كل أشكال التعبير الأسود بما فيها كشوفات كراهية النفس («المكون الزنجى») . وتنبع من مجال الروح الإجتماعى جذور الزنوجية والأمة السوداء وعلم الجمال الأسود ، وهذا المجال تتشبع به أعمال الفنانين السود . ومن الناحية التاريخية فإن حركة تحرير السود بما فيها مظهرها الثقافى فى حركة الفنون السوداء يشهد على إنفجار «الروح» فى أمريكا فى عصر الفضاء. ويسعى هندرسون كناقد أدبى إلى تحديد الأنسجة البنائية والموضوعية المميزة للشعر الأسود . وهو يفعل ذلك بصورة *رائعة* إذ يحدد عشر *خصائص للكلام* الأسود وعشر خصائص لموسيقى *السود* تغطى *الأساليب الخاصة القافية* الشعبية والشكلية والإيحاءات والألفاظ والصور والإيقاع والنغمة والشخصية والنوع الأدبى وكلها تشكل وتسم التعبير الشعرى للسود.

وعلم الأدب الثقافى عند هندرسون يصلح أساساً للممارسة النقدية : إن الفن بالطبع بما فيه الأدب لا يوجد فى فراغ وهو يعكس ـ ويساعد فى تشكيل ـ حياة الذين ينتجونه . وهو يفعل هذه الأشياء فوق ذلك بسبب الإبراز والتقنية الخاصة للتجربة وهى ما يميزه . ولذا فالأدب هو التنظيم الكلامى للتجربة فى أشكال جميلة ، لكن ما نعنيه «بالجميل» و «الأشكال» يتوقف إلى حد مهم على طريقة الشعب فى الحياة واحتياجاته وآماله وتاريخه – باختصار ، على ثقافته .[١٠]

ولم يؤمن هندرسون بوجود أشكال عالمية من «الجمال» ، فكل الأشكال الجمالية بنت الثقافة . وليس من الضرورى ولا من الواقع فى شىء أن يكون الشكل الجميل فى الجماليات الأوروبية ـ الأمريكية هو نفسه الشكل الجميل فى الجماليات الأفرو ـ أمريكية . ولهذا يتطلب وصف وتقييم حركة الفنون السوداء جماليات سوداء خاصة متجذرة فى مجال الروح وفى التجربة والتاريخ الأسود . والنقاد الأدبيون السود وحدهم يستطيعون فهم وتقييم لغة وإيقاع وصور ونغمة وبناء ومعنى وقيمة الشعر الأسود المعاصر على النحو الصحيح والفعال . «من هو الأكثر كفاءة فى الحكم على الشعر الأسود ؟ يجب كما هو واضح أن يحكم السود لأن الشعر ـ على الأقل الشعر المعاصر ـ موجه لهم» . (١٠) وباختصار «فإن المعايير النهائية للتقييم النقدى لابد أن توجد فى مصادر الخلق ، أى فى المجتمع الأسود نفسه» (٦٠) وعلى الرغم من أن كلمات هندرسون الختامية تسمح بإمكانية أن تتغير قيم القراء من غير السود إيجابياً وتتوسع مداركهم بالأدب الأسود إلا أنه لم يهتم شخصياً بهذه الأمور .

وكان أديسون جيل الإبن أكثر نقاد الأدب الأكاديميين جهداً فى ترسيخ الجماليات السوداء الناشئة والترويج لشعبيتها . فقد جمع فى عام ١٩٧١ كتاباً كان علامة فارقة يضم ثلاثة وثلاثين مقالة ومقتطفاً وبياناً تشمل أعمالاً معاصرة بأقلام بركة وفولر وكارينجا ولى ونيل بجانب شخصيات أكبر من أمثال و . إى . ب دوبوا ولا نجستون هيوز وچون أوليفر كيلينز وألان لوك وريتشارد رايت . ويعبر جيل فى النصوص الإفتتاحية والختامية فى **علم الجمال الأسود** (١٩٧١) عن وجهة نظره فى جماليات السود التى يطرحها كجهد إصلاحى سياسى وفنى يرمى إلى نزع الأمركة عن الوعى والأدب الأسود ، وكمشروع له جذوره الضاربة فى التراث الأفرو ـ أمريكى . ويهاجم «النقد غير الكفء والعقيم من جانب الأكاديميين الأمريكيين»[11] ولا سيما الشكليين والليبراليين . ويحث كل الفنانين السود ليس فقط على استعادة تراثهم وثقافتهم الخاصة والإعتماد عليها وإنما كذلك على مقاومة إغراءات الإستيعاب التى دمرت الأعمال الأدبية للعديد من الكتاب السود السابقين أمثال جيمس ولدون چونسون وچيمس بالدوين ورالف إليسون .

وعلم الجمال الأسود لجيل واحد من عدد من المجموعات المهمة التى نشرت خلال فترة حركة القوة السوداء بما فيها **النار السوداء** (١٩٦٨) جمع ليروى چونز ولارى نيل، و **الأصوات السوداء الجديدة** (١٩٧٢) جمع إبراهام شايمان ، **وفهم الشعر الأسود الجديد** لستيفن هندرسون وقد نشرت كلها المعلومات حول حركة الفنون السوداء المتنامية وحول هدف وضع علم الجمال الأسود . وكان **التعبير الأسود لجيل** (١٩٦٩) قدم مجموعة كبيرة من النقد الأدبى الأسود فى القرن العشرين ـ وهى الأولى من نوعها فى أمريكا .

ويدعو جيل فى تصديره لكتاب **التعبير الأسود** وفى أمكنة أخرى النقاد السود لممارسة النقد الأخلاقى والترويج للفن الأخلاقى . وربط هذه الدعوة ربطاً وثيقاً بحركة القوة السوداء :

فى عام ١٩٦٥ ألقى ستوكلى كارما يكل بنفسه ضد تيار التاريخ الأمريكى وأبعد نفسه عن ظهر النمر المريض وأتبعه كثير منا . وعندما فعلنا ذلك بدأنا نحلم أحلاماً تختلف عن أحلام آبائنا . لم نحلم بالإندماج بل بالقومية ، ولا ببوتقة الإنصهار بل بالنظرية التعددية ، ولا بالمجتمع الكبير بل بمجتمع جديد . والأهم من ذلك أننا حلمنا بخلق كنعان من حطام المجتمع الأمريكى ، وبخلق أمة لا تقوم على المدفع بل على الأخلاق . وإذا كانت هذه أحلام يائسة إذن فكذلك مستقبل الإنسانية . (١٢)

النقد الأدبى الأسود إذن عليه مساعدة قضية العدالة ، ولا يكفى شرح الصنعة الفنية المعقدة أو استكشاف الخواء الميتافيزيقى البديع كما فعل النقاد الشكليون والوجوديون . فجيل يريد نقداً أخلاقياً وأدباً أخلاقياً يعنى بالأبعاد السياسية والإجتماعية والتاريخية فى الحياة . ويلح فى تأريخه الشامل للرواية السوداء **طريق العالم الجديد** (١٩٧٥) على أن «الشرط الأول لتربية الحساسية الجمالية فى مجتمع القهر هو إنهاء القهر .. وبمعنى أكثر تجسيداً فإنه قبل أن ترى أغلبية سكان الأرض الجمال وتحسه وتسمعه وتقدره لابد من إيجاد عالم جديد ، لابد أن تجعل الأرض حرة وصالحة لسكنى كل البشر . وهذا هو جوهر أيديولوجية الجماليات السوداء والمعيار الرئيسى لتقييم الفن ...» (١٣)

وبينما ألزم المثقفون الأدبيون السود من أمثال نيل وفولر وبركة وهندرسون وجيل وغيرهم أنفسهم بمشروع الجماليات السوداء لم يلتزم به الكثير غيرهم . إذ عارض علم *الجمال الأسود* شخصيات مميزة من *السود* أكبر سناً مثل روبرت هايدن *الإبن* وسوندرز ريدنج وناثان أ. سكوت الإبن وميليڤين توبسون. ولنشر إلى مثل واحد فقط لنجد أن سكوت إنتقد فى تأريخه لأدب السود بعد الحرب ، والذى نشر فى **دليل هارڤارد للأدب الأمريكى المعاصر** (١٩٧٩) ، دعاة علم الجمال الأسود لتحزبهم له بلا مرونة ولتخبطهم الفلسفى ولعدم التسامح ولا سيما مع النقاد البيض ولرفضهم لكتاب سود مهمين (وخاصة رالف إليسون) ولإنفصاليتهم العرقية . ويريد سكوت وغيره من الفن الأسود أن يتمشى مع أعلى معايير الفن العالمى ولا يقبلون أية جماليات عنصرية خاصة بقومية بعينها .

النظرية والممارسة النقدية

ينعى أديسون جيل فى سيرته الذاتية **ولد عنيد : أوديسية شخصية** (١٩٧٧) الضياع المفاجىء للإلتزام الجماعى ونشوب الصراعات الداخلية فى وسط جماعة

المثقفين السود عام ١٩٧٢ . وفى العام التالى تحول أميرى بركة إلى الأممية الإشتراكية محتضناً الطبقة العاملة العالمية . وتوقفت فى ١٩٧٢ دورية هويت فولر **عالم السود** . وتصادف إنحلال حركة القوة السوداء ومعه مشروع جماليات السود مع نهاية حرب فيتنام مما أشار إلى ما يبدو نهاية للنهضة الجديدة فى أدب السود وأدى إلى فترة من التنوع النظرى والجهود الفردية ، وإلى ظهور نقاد أصغر سناً والكاتبات النسويات من السود . ومن الناحية التاريخية نرى أن مجموعة من المثقفين الجدد الذين ولدوا بين نشوب الحرب العالمية الثانية وحرب كوريا قد حلوا محل جيل بركة وفولر وجيل وهندرسون وكنج ومالكولم إكس ونيل وهم ولدوا بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات .

اتسم النقد الأدبى الأسود خلال ذروة النهضة الجديدة بعدد كبير متنوع من المناهج يتراوح من نظرية بركة الظاهراتية المبكرة إلى نقد الأسطورة عند نيل ، ومن النقد الإجتماعى لفولر إلى الممارسة التاريخية الجمالية عند هندرسون ، ومن نقد جيل الأخلاقى إلى نقد بركة الثقافى المتأخر . وقد اتحد هؤلاء النقاد فى أواخر الستينيات فى ضيقهم من الإنعزالية التى ترسخها الشكلية والوجودية وفى إلتزامهم بالتاريخ الأسود والسياسة الإنفصالية . وأدت هذه السمات أن يصبح نقدهم إجتماعيا وسياسيا وتاريخيا وحكميا فى وقت واحد . وعلى سبيل الإستطراد ، نشر جيل سيرة لبول لورانس دنبار عام ١٩٧١ ودراسة نقدية لكلود ماكاى فى ١٩٧٢ . ولم يظهر أحد من هؤلاء النقاد أى اهتمام جدى بعلم التأويل أو نقد استجابة القارىء أو البنيوية أو التفكيكية أو النسوية التى برزت بالطبع عند نهاية حركتهم . ولم يكونوا كذلك أتباعاً مخلصين لماركس أو فرويد .

وقد تحولت بعض النسويات البارزات مثل أنجيلا ديفيس وباربارا سميث إلى الماركسية مثل بركة . وربما كان أكثر المثقفين السود الاشتراكيين الأكبر سناً إثارة للإهتمام ونفوذا هو هارولد كروز المتعاطف مع القومية السوداء وجماليات السود . وقد نشر كتابين حظيا بانتشار واسع فى الستينيات ـ **أزمة المثقف الزنجى** (١٩٦٧) و **التمرد أم الثورة ؟** (١٩٦٨) وكروز مثقف من مثقفى نيويورك فى الأربعينيات وعضو فى الحزب الشيوعى حتى أوائل الخمسينيات ، وقد تمكن من توثيق التجربة المعقدة للجيل الأكبر من الأدباء السود مع الماركسية المنظمة بصورة مقنعة . وفى النهاية ازداد ضيقه بقيود الواقعية الإشتراكية والأممية القسرية والعنصرية الحزبية وسياساتها الداخلية إلى درجة دفعته لنوع من الإشتراكية المستقلة طورها منذ الخمسينيات . ولم يعارض كروز الحزب فحسب بل عارض المنظمات السوداء الإندماجية مثل الإتحاد القومى لترقية الملونين والعصبة الحضرية ومجلس المساواة العنصرية ومؤتمر القيادة المسيحية الجنوبى ولجنة التنسيق السلمى الطلابى . واشتعل سخطه على النزعة

الإندماجية عام ١٩٦١ فى مناقشة مع الناقد الأدبى الأكاديمى الأسود ج . سوندرز ريدنج . ويخلص كروز من هذه التجربة إلى أن «دعاة الإندماجية مثل ريدنج هم أكثر ضرراً على النهضة الثقافية فى فكر السود من الإندماجيين الماركسيين» .(١٤) ومما له مغزى أن كروز تعاون مع بركة فى مسرح الفنون السوداء بهارلم فى منتصف الستينيات وتزعم لواء الدعوة للحركة القومية السوداء وإن لم يخل ذلك من توجيه الإنتقادات لها .

ويرى كروز أن «وضع السود له ثلاثة جوانب مهمة : جانب سياسى وجانب إقتصادى وجانب ثقافى . ويتطلب كل جانب مدخلاً خاصاً» .(١٥) وبينما يشجع كروز التفاعل بين الثلاث جبهات فى النضال من أجل تحرر السود فإنه يدعو للإستقلال النسبى عن الجبهة الثقافية . ويخشى من سيطرة الأيديولوجيين السياسيين بالكامل على النضال الثقافى . وقد انتقد مسرح الفنون السوداء الذى أسسه بركة فى أواخر الستينيات بسبب خلطه بين الجوانب الفنية والسياسية للثورة السوداء . إذ يتطلب تغيير مضمون الدراما تغيير المجتمع وليس العكس . وبجانب ذلك فليس مسرح بركة قومياً ولا انفصالياً بما فيه الكفاية .(١٦) ويدعو كروز مراراً لظهور نقاد ثقافيين سود جدد ومستقلين يستطيعون وضع معايير وقيم وسياسات ومناهج وأنماط سوداء مميزة للنقد .

ويحتوى كتاب جيل **علم الجمال الأسود** على تاريخ موجز للنقد الأدبى الأسود من الحرب العالمية الأولى حتى ١٩٧٠ . ويركز هذا العرض الذى كتبه داروين ت . ترنر على ست جماعات من النقاد السود . الأولى هى النقاد السود الذين كرسوا جهودهم بالأساس إلى الأدب الأبيض فى عمومه كما فعل مثلاً ويليام ستانلى بريثويت وبنچامين براولى وناثان أ. سكوت . وتتألف المجموعة الثانية من المؤرخين الثقافيين مثل و . إى . ب . دوبوا وآلان لوك وچون هوپ فرانكلين الذين وجهوا اهتماماً طيباً وإن جزئيا للكتاب السود . والمجموعة الثالثة تضم النقاد الإجتماعيين مثل الدريدچ كليڤر وهارولد كروز اللذان عُرفا أساساً بتقييمها الخارق للعرف لكتاب وحركات معينة . وتتشكل الفئة الرابعة من عديد من الشعراء النقاد يتراوحون فى فترة ما بين الحربين من چيمس ويلدون چونسون وكاونتى كلن إلى والاس ثورمان ولانجستون هيوز ، وفى فترة ما بعد الحرب من أرنا بونيتروز وريتشارد رايت إلى رالف اليسون وچيمس بالدوين . والمجموعة الخامسة تتكون من النقاد الأكاديميين البارزين بما فيهم بنجامين براولى وسترلنج براون و ج سوندرز ريدنج ونيك أرون فورد وهيو جلوستر وبليدن چاكسون . أما المجموعة السادسة والأخيرة فتتألف من دعاة علم الجمال الأسود ومن بينهم نقاد أكاديميون مثل أديسون جيل الإبن وستيفن هندرسون وچورج كنت وكتاب من أمثال أميرى بركة وهويت فولر ولارى نيل . ويمتدح ترنر بشكل لا يخلو من القلق التحول إلى

النظرية الذى حدث على أيدى الجماليين السود . «من المهم أن يشرح هؤلاء النقد الجدد النظرية بدلاً من مجرد التعليق على الممارسة . وكما قلت إفترض معظم النقاد الأفرو ـ أمريكيين فى السابق أن المعايير المرغوب فيها هى بالضرورة التى تفضلها المؤسسة الأدبية الأمريكية فى الوقت الراهن . وقد قصر هذا التوجه النقاد السود حتماً على التقليد بدل التجديد ... أما اليوم فيضع النقاد السود النظريات حول ماهية الأدب أو ما يجب أن يكون عليه بالنسبة للسود وفق علم الجمال الأسود ...» (١٧) ووفق تقييم ترنر فإن تطور جماليات السود فى عصر الفضاء مؤشر على تحول مهم صوب النظرية فى تاريخ النقد الأدبى الأسود . وبما أن ترنر كان يكتب عام ١٩٧٠ فلم يغط فى عرضه المشاريع النظرية للنقاد الأصغر (بمن فيهم النسويون) الذين بدأوا العمل فى السبعينيات والثمانينيات . لقد وسع هؤلاء النقاد اللاحقون من مدى التنوع النظرى الذى اتسم به النقد الأدبى الأسود خلال عصر الفضاء .

ولم يتفوق أى من النقاد السود الرجال المولودين بعد نشوب الحرب العالمية الثانية فى غزارة الإنتاج أو الوعد بالنضج أكثر من هوستون أ. بيكر وهنرى لويس جيتس الأصغر . وقد حرر بيكر خلال السبعينيات كتاب **الأدب الأسود فى أمريكا** وهو مجموعة شاملة تغطى أدب السود من الفولكلور المبكر إلى دعاة جماليات السود . ونشر الكثير من المقالات وعددامن من كتب الشعر كما حرر وألف عدة كتب نقدية . ومن أعماله المهمة على وجه خاص نجد **الأغنية السوداء الطويلة : مقالات فى الأدب والثقافة الأمريكية السوداء** (١٩٧٢) **ورحلة العودة : قضايا فى الأدب والنقد الأسود،** (١٩٨٠) وحصل بيكر على مر ذلك العقد على زمالات محترمة من العديد من المؤسسات المعبرة عن المسار الثقافى العام كما نشط فى قيادة إتحاد اللغة الحديثة . وقد درس على التوالى فى جامعة ييل وجامعة فيرجينيا وجامعة بنسلفانيا .

كان بيكر مؤرخاً أدبياً يهتم باستمرارية عناصر فولكلورية مستمدة من الحكايات والأغانى والخطابة والوعظ وأغانى البلوز وموسيقى الجاز طيلة تاريخ أدب السود . وجعلت هذه العناصر ، من بين أخرى ، الثقافة السوداء فى أمريكا متميزة الطابع منفصلة . وهو يفترض فى نقده الثقافى وجود طريقة حياة كلية فريدة يشترك فيها السود . ويتأثر بفلسفة القومية السوداء التى تطورت فى الستينيات لينظر إلى المجتمع الأسود باعتباره أمة مستعمرة تختلف عن أمريكا البيضاء وكذلك عن البلدان الأفريقية الناشئة .

فالثقافة السوداء فى أمريكا لديها أخلاقية جماعية وليست فردية ، ونفسية طاردة وليست تكيفية ، وتراث إتصالى شفاهى ـ موسيقى وليس نصيا .(١٨) ولا يرى بيكر كداعية للنسبية الثقافية أى داع لتفضيل ثقافة على ثقافة أخرى . وعنده أن القيم والمعايير تخص الثقافات المفردة وليست عالمية أو موضوعية على نحو ما . «يمكن

لأمريكا السوداء أن تقول بحق أن لديها ثقافة حقيقية ـ طريقة حياة **كاملة** تشمل معاييرها الخاصة للإنجاز الأخلاقى والجمالى ... ولا يمكن إلا لهذه الثقافة نفسها أن تطور المعايير للحكم على أعمالها الفكرية والخيالية» . (٦) وليس مما يدهش أن بيكر رفض المعايير المعمارية ـ الشكلية الإقصائية التى روج لها النقاد الشكليون والبنيويون مؤكداً فى تصديره ومقدمته العامة لكتاب **الأدب الأسود فى أمريكا** الدور المهم الذى تقوم به العوامل الإجتماعية التاريخية فى الحكم على الأدب . وهو يتبع الجماليين السود فى رفض المعايير الأمريكية البيضاء فى مسعى لإحياء وإعادة تقييم التراث المنفصل للأدب الأسود .

ويغير بيكر مساره فى **رحلة العودة** ويتبنى مشروعاً يستلهم نظرية البنيوية ومنهاجها فى البحث . «كان هناك الكثير من التفكير المضطرب حول الأدب الأسود خلال الماضى القريب . والمنظور القومى المبالغ فيه قد لا يكون أكثر المداخل فائدة فى دراسة النص الأدبى الأسود . ولاريب أن الوقت حان للإنتقال إلى مستوى أكثر وصفية ودقة وتعقداً نظرياً» .(١٩) وقد كرس بيكر نفسه على الرغم من عدم التأكد لوضع «أنثروبولوجيا للفن» ـ وهى منهج علمى جامع بين دراسات شتى لدراسة (١) وضع الأعمال والأداءات الفنية داخل الثقافات المعنية ، و (٢) علاقات «الأعمال» الجمالية المعنية بالكيانات والأنظمة الأخرى فى الثقافة المعنية ، و (٣) طبيعة ووظيفة الإنتاج والإستقبال الفنى بصفة عامة فى الثقافة . ونتيجة لهذا وضع بيكر أعمال الأدب الأسود داخل الثقافة الأمريكية **السوداء** . وكان يسعى إلى وسيلة لنزع الطابع السياسى والمثالى والشخصى عن البديهيات القومية التى طرحها علم الجمال الأسود . ويتصور الثقافة معتمداً على الفكر البنيوى كخطاب لغوى يقوم على قواعد ومبادىء وتقاليد منهجية تنتظم الإنتاج الإجتماعى للفن . فالثقافة السوداء تمثل «خطاباً» ـ أى تنظيماً كلياً للوجود الإجتماعى «تعمل فيه الأنظمة المحكومة بقواعد (مثل الدين والسياسة واللغة والإقتصاد والقرابة) بطرق مترابطة إستراتيجياً» . (١٦٣) ويتمكن بيكر باستخدام هذه المنهجيات البنيوية من إعادة تقييم إسهامات الجماليين السود من بين أشياء أخرى ، والذين أنتجوا «مقولات عاطفية» تهدف لخلق عالم يوتوبى بأمر لفظى . ولا تمثل هذه الممارسات للإرادة والرغبة التى يتسم بها كثير من النقد الأدبى الأسود بدائل للعقل والتحليل (١٧٢ – ٣٧) . وكان ما شجعه الجماليون السود فى الستينيات هو تشكيل الوعى بالذات عند الفنانين السود والجماهير السوداء . وبما أن ذلك لم يتحقق رأى بيكر أن ينبذ وراء ظهره مشاريعهم المثالية الإجتماعية السياسية و «يدرس بهدوء المظاهر التعبيرية لثقافة الأمريكيين السود بطرق تتيح للمرء تفسير هذه الأعمال كإبداع بنائى يستمد معانيه من سياق ثقافى ثرى» . (١٣٨) وكان تحول بيكر للبنيوية الأنثروبولوجية يهدف إلى تحويل النقد الأسود من الجدل إلى التحليل . وبما أن هذا

المشروع يعتمد على معرفة المحلل الوثيقة بالعالم الدلالي للثقافة الأمريكية السوداء فإن النقاد البيض الذين لا يعرفون الخطاب الأسود في وضع غير موات بشكل خطير ويتعرضون لخطر التشويه المتمركز حول العنصرية.(٢٠)

ويغير بيكر من مشروعه مرة أخرى في **موسيقى البلوز والأيديولوجية والأدب الأفرو ـ أمريكي : نظرية عامية** (١٩٨٤) حيث يضم مواداً من مصادر جديدة عديدة ولاسيما الماركسية وما بعد البنيوية . وهو يمد نطاق اهتمامه النقدي ، دون أن يتخلى عن أنثروبولوجيا الفن ، إلى النصوص التحتية الإقتصادية لأعمال السود الكلاسيكية . ويذهب بيكر فيما يذكرنا بهندرسون إلى أن النصوص الأفرو ـ أمريكية المفردة خرجت من رحم عامي قديم متجذر في الحقائق التاريخية الجمعية للنقل التجاري للسود وإقتصاديات العبودية ـ وهو «خطاب» نموذجي ترمز له موسيقى «البلوز» عند بيكر . وتجاهل هذ الخيط في التحليل النقدي لأدب السود يعني الإنغماس في العمل الشكلي الذي يتسم به في رأي بيكر عمل بعض النقاد السود الأصغر المعنيين بمستقبلهم المهني وليس بسياسات مجتمع السود . ومما له مغزى أن بيكر يصور الناقد الأسود المثالي المعاصر على أنه طائر رحال يقبل باستخدام مجموعة ثرية من المناهج للمساعدة في رحلته . وليس من المصادفة أن ذلك الكائن الأسطوري متعدد الصنائع طائر أمريكي أسود منبوذ بدلاً من أن يكون صانعاً أوروبياً أبيض ماهراً : فبيكر المؤرخ يعمل بوعي على إعادة تصوير الهوامش المقصاة باعتبارها الرحم الثقافي للثقافة الأمريكية بدأ هنري لويس جيتس الإبن حياته الأكاديمية في أواخر السبعينيات وبحلول أواسط الثمانينيات كان قد حرر كتاباً مؤثراً وكتب عدداً من المقالات المهمة «وبجانب ذلك عمل كمحرر ضيف في عدد خاص مهم حول "العنصر والكتابة والاختلاف» في مجلة **البحث النقدي** (خريف ١٩٨٥) إحتوى إسهامات من شخصيات كچاك دريدا وباربارا چونسون وماري لويز پرات وإدوارد سعيد وجاياتري شاكراورتي سبيڤاك . وهذا العدد هو الأول من نوعه الذي تنشره مجلة نظرية أمريكية كبرى في فترة ما بعد حقبة ڤيتنام حول القضايا العنصرية . وقد حصل جيتس على جائزة ماك آرثر للزمالة ذات المكانة المرموقة عام ١٩٨١ وكان ناقداً أسود ما بعد بنيوي رائد في الثمانينيات وهو يتصور المجتمع الأمريكي الأسود مثل بيكر كشعب مُستَعَمر له ثقافة أصيلة خاصة . ويريد أن يسخر كل طاقات النظرية النقدية المركبة للمسار الثقافي العام ليقوي النقد والأدب الأسود . ولا يمكن في رأيه أن يمضي مشروع الإستملاك هذا بدون روح نقدية وإلا استبدل خطاب استعماري بآخر : ذلك لأن النظرية والممارسة في المسار الثقافي العام في الثمانينيات ورغم تعقدها ظلت عنصرية في إتساق مع الميراث العام المتمركز حول اللوجوس والمنبثق من التقاليد القديمة اليونانية ـ الرومانية واليهودية المسيحية.(٢١)

ويطرح جيتس فى مقدمته لكتاب **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** (١٩٨٤) ، وهو مجموعة من ثلاث عشرة مقالة نظرية وتطبيقية لكتاب متنوعين ، نظرية مفيدة عن وسط – النص يصف بها التراث المعقد ذا الخطين للأدب الأسود ويصور بها موقف نقاد الأدب السود المعاصرين . ويرى جيتس أن الأدب الأسود المكتوب بلغة أوروبية سواء الإنجليزية أم الفرنسية أم الأسبانية أم البرتغالية يرث (١) لغة وتراثا ونسقا للأعمال المعتبرة كلها **معيارية** مستمدة من الثقافات اليونانية ـ الرومانية واليهودية ـ المسيحية والأوروبية ، و (٢) لغة وتراثا ونسقا ناشئا للأعمال المعتبرة كلها **عامية** وقادمة من الثقافات الأفريقية والكاريبية والأفرو ـ أمريكية . وبالنسبة للنقاد السود المعاصرين فإن الميراث الأبيض للخطاب المكتوب هو جزء من نظام استعمارى قاهر متمركز حول العرق على العكس من التراث الأسود للخطاب الشفاهى المحلى . ومهمة الناقد هى فى أن الاعتماد على التقاليد العامة ومفارقتها والغوص فى التقاليد الهامشية واستمداد المبادىء والممارسات منها . وهكذا يسعى جيتس للملاحة فى التراثين مع الاحتفاظ بانقسامهما . وأشد ما يستهجنه هو المقولات الزائفة الشائعة الأنثروبولوجية والإجتماعية واللغوية التى ترمى بالأدب الأسود العامى إلى العلوم الإجتماعية وليس إلى النقد الأدبى . ومع ذلك فهو يستثنى من هذه الإدانة «أنثروبولوجيا الفن» التى وضعها هوستون أ . بيكر الإبن لأنها تمثل منهجاً فى فن القراءة النقدية الحريصة التى تعنى باللغة الأدبية السوداء . ويريد بيكر قبل كل شىء أن يمارس النقاد السود **النقد الأدبى** ، ويعنى به التحليل الدقيق للغة المجازية فى النصوص السوداء . ويدين أسلوبه فى القراءة الدقيقة أو التحليل المصغر أكثر ما يدين إلى البلاغة التفكيكية عند بول دى مان الذى أهداه **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** .

ويذهب جيتس إلى أن أهم الملامح المميزة للأدب الأفرو ـ أمريكى هى مجازيته : "كان التراث الأفرو ـ أمريكى مجازياً منذ بداياته . وإلا كيف كان يستطيع البقاء ؟ ... لقد كان السود دائماً سادة المجاز يقولون شيئاً ليعنوا به شيئاً آخر تماماً وهذا هو الجوهر فى بقاءهم وسط الثقافات الغربية القاهرة لهم . ويمكن أن تكون إساءة قراءة العلاقات قاتلة بل هى كذلك غالباً . و «القراءة» بهذا المعنى ليست لعباً بل ناحية أساسية من تدريب الطفل على «الكتابة» . وهذا النوع من القراءة المجازية وتعلم فك الشفرات المعقدة أكثر جوانب التراث الأسود خصوصية أو سواداً ".[٢٢]

وعلى ضوء البلاغية التاريخية للأدب الأمريكى الأسود بدأ مشروع القراءة الدقيقة التحليلى لجيتس فى الثمانينيات مهمة أكثر إلحاحاً للنقاد الأدبيين السود المعاصرين من المشروع الجدلى الأقدم الذى يضفى القيمة على الإنفصالية الإجتماعية السياسية. "بسبب هذا الإضفاء الغريب للقيمة على وظائف أدب السود الإجتماعية والجدلية **قُمِع** بناء النص الأسود وعومل كما لو كان **شفافاً** . ويقع العمل الفنى الأدبى الأسود فى

مركز مثلث من العلاقات («العالم» و «الفنان» و «الجمهور» عند م . هـ . أبرامز) لكنه أعتبر الشيء الوحيد الذى **لا داعى** لشرحه كما لو كان خفياً أو حرفياً أو وثيقة ذات بعد واحد» (٥-٦) ويقيم جيتس محل نظريات الأدب السوداء الأقدم المسيسة والمبسطة والتى تقوم على المحاكاة والتعبير والتعليم والتأثير نظرية نصية متجذرة فى نظرة مجازية للغة السوداء . وتتطلب الطبيعة البلاغية للنص الأسود وتعدد أبعاده وكثافته الدلالية القراءة الدقيقة قبل أى شىء آخر . وبينما يمكن لهذا الفحص النصى أن يعتمد على مناهج عديدة يفضل جيتس شخصياً القراءة البلاغية التى مارسها التفكيكيون فى جامعته الأم ـ ييل .

وينشط جيتس كمؤرخ أدبى فى مقالة رئيسية نشرت فى **البحث النقدى** عام ١٩٨٣ ليبنى على مفهوم التناص فى ما بعد البنيوية موضحاً ومحللاً العلاقات المتشابكة المركبة التى تتسم بها النصوص «المعتبرة» للأدب الأفرو ـ أمريكى . وتركز هذه المقالة الرئيسية ، التى أعيد نشرها فى **الأدب الأسود والنظرية النقدية** على رواية إشماعيل ريد **ممبو جامبو** (خلط الكلام) (١٩٧٢) واضعة نموذجاً للتناص الأفرو ـ أمريكى باعتباره «عمل علامى» يستمد من تراث أمريكى أسود قديم له جذوره فى الأساطير الأفريقية . و «العمل العلامى» بين أشياء أخرى يدل تقليدياً على المهارة الكلامية الفائقة فى تشبيه أو عكس أو تعديل أو تقليد كلام أو خطاب شخصى آخر بسخرية . ووفق ما يرى جيتس فإن أحد أنواع «العمل العلامى الشكلى» الذى يتسم به الأدب الأفرو ـ أمريكى هو «التنقيح من الدرجة الثالثة» الذى ينقح فيه المؤلف أو يشير إلى نصين سابقين على الأقل . فإشماعيل ريد مثلاً يحاكى ساخراً فى روايته ما بعد الحداثية كلا من النزعة الطبيعية عن ريتشارد رايت والنزعة الحداثية عند رالف إليسون . ويقول جيتس عن «العمل العلامى» فى **ممبوجامبو** :

> إن **ممبوجامبو** تحتفى بعدم التحدد وبتعدد المعانى فى محضه وبلعب الدال نفسه. وتعالج الرواية **لعب** التراث الأدبى الأسود ثم هى كمحاكاة ساخرة **لعب** على ذلك التراث نفسه .(٢٣)

> إن أذكى إنجاز لريد فى **ممبوجامبو** هو السخرية والإشارة إلى أفكار الإكتمال الكامنة فى نصوص نسق الأعمال الأفرو ـ أمريكى المعتبرة . وهى بالتناقض مع هذا النسق رواية تصور **عدم التحدد** وتمجده . ومن هذه الناحية فهى انتقاد عميق وتفصيل لتقليد الاكتمال ولمضامينه الميتافيزيقية فى الرواية السوداء . ويضع ريد بديلاً عن هذا التقليد فكرة **اللعب** الجمالى ، لعب التراث واللعب على التراث ومحض لعب عدم التحددية نفسها (٢٠٤-٥) .

ويتمكن جيتس بفضل مفهوم «العمل العلامى» من دراسة التاريخ الأدبى الداخلى للرواية الأفرو ـ أمريكية بالذات بينما يركز على أفكار من المسار العام لما بعد البنيوية

مثل «عدم التحدد» و «اللعب» و «التناص» . وبمعنى آخر يتمكن جيتس من تنسيق التراثين المعيارى والعامى مستمداً من الأول ومفارقاً له فى آن كى يبين ويثرى الثانى .

ويسعى جيتس بوعى مثل بيكر إلى تجاوز النقد الجدلى الإجتماعى السياسى عند حركة علم الجمال الأسود وإلى إستملاك الأفكار ما بعد البنيوية لصالح النقد الأسود. ويكرس كلا الناقدين جهدهما لفحص النصوص المعتبرة فى تاريخ الأدب الأمريكى الأسود فهما مؤرخان أكاديميان للأدب بجانب كونهما منظرين ناشئين للأدب . ويريد كلاهما ممارسة القراءة النقدية الصارمة للنصوص الأدبية بما يتسق مع أساليب نصية أوروبية ـ أمريكية معينة فى التحليل .

لم يكن الدافع لانشغال النقاد السود فى الثمانينيات بالنظرية البحث عن الإستقلال النقدى بقدر ما كان الإلتزام الجازم بالتعقيد النقدى والصرامة التحليلية . ولا يعنى هذا الوضع أن الأهداف السياسية القديمة إما فى الإستيعاب أو الاندماج قد أصبحت موضة مرة ثانية . فالنقاد السود عامة فى الثمانينيات يفترضون وجوداً منفصلاً ومتميزاً للحياة الإجتماعية والثقافية للسود فى أمريكا . والجيل الجديد كسابقه من النقاد السود يستمر فى الكتابة بالنثر الإنجليزى المعيارى وفى احترام ضرورات البحث الدراسى عند المسار الثقافى العام . ومما له مغزى أن بعض الإختلافات الجديرة بالملاحظة استمرت بين كبار ما بعد البنيويين الأمريكيين السود والبيض ؛ إذ رفض ما بعد البنيويين السود فصل النص الإجتماعى عن «الأدبى» ورفضوا أن يغرقوا التراث العامى فى التراث المعيارى العام . وكانت منحة ما بعد البنيوية لنقاد الأدب السود فى الثمانينيات هى الأساليب المعقدة فى التعامل مع ميراث الترحيل والعبودية .

النقد النسوى الأسود

بدأ النسويون السود فى تنظيم أنفسهم فى أوائل السبعينيات وبدأ النقاد الأدبيون السود النسويون فى نشر أعمالهم فى أواسط وأواخر السبعينيات . وتقول الفيلسوفة السوداء والمنظرة الماركسية أنجيلا ديفيس فى مقابلة عام ١٩٧٠ : «علينا كنساء سود أن نحرر أنفسنا ونعطى الدفعة لتحرر الرجال ...»(٢٤) . ويصل الإحساس بالإنفصال المشار إليه هنا بين مصالح النساء السود والرجال السود إلى الذروة الحاسمة أواخر عام ١٩٧٣ عندما أنشئت المنظمة القومية النسوية السوداء . وظهرت جماعات نسوية سوداء مماثلة فى حوالى نفس الوقت مثل منظمة العمل للنساء السود (سان فرانسيسكو) ورابطة النساء السود (شيكاغو) **النساء السود المهتمات** (بالتيمور) والتجمع القومى للقيادة السياسية للنساء السود (ديترويت) وجماعة نهر كومباهى (بوستون) والتى أسميت على شرف هارييت توبمان التى قادت حركة فدائية ناجحة

ألهمت الكثيرين فى يونيو ١٨٦٣ بجنوب كارولينا أدت إلى تحرير ما يزيد عن سبعمائة وخمسين عبداً . وعلى الرغم من أن نساء سود كثيرات رفضن الحركة النسوية فى الستينيات على أنها عنصرية إلا أنهن أخذن يدركن بشكل متزايد مساوىء الإنحياز الجنسى بعد ضعف الحواجز العنصرية . وفى تلك الفترة فإن التقدم المتواضع الذى حدث للسود فى الوظائف والتعليم والإنتخابات السياسية توزع بشكل غير متساو لصالح الرجال السود[٢٥] مما أشار إلى أن الانحياز الجنسى مستمر بشكل مستقل عن العنصرية وأيضاً إلى أن ممارسات الانحياز الجنسى تمثل مشكلة جوهرية مثل الإنحياز العنصرى والقهر الطبقى . ولهذا فعلى النساء السود النضال على جبهات متعددة ضد العنصرية البيضاء (بما فيها العنصرية النسوية البيضاء) ، وضد السيطرة الإقتصادية (بما فيها الاستغلال من جانب السود) ، وضد الإنحياز الجنسى من السود والبيض (بما فيه التعددية الجنسية الثائرة) . وتعلن النسويات السود فى جماعة نهر كومباهى فى بيانهن الصادر فى إبريل ١٩٧٧ «إننا نلتزم ناشطين بالنضال ضد القهر العنصرى والجنسى والتعددى الجنسى والطبقى ... ونحن كنساء سود نرى النسوية السوداء على أنها الحركة السياسية المنطقية لمجابهة أنواع القهر الكثيرة والمتزامنة التى تواجهها كل النساء الملونات» .[٢٦] وتقول هاتى النسويات عن الرجال السود بالتحديد : «إننا نناضل مع الرجال السود ضد العنصرية بينما نناضل كذلك مع الرجال السود حول الإنحياز الجنسى» . (٢٧٣)

وتتتبع النسويات السود مثل النسويات البيض جذور حركتهن إلى القرن التاسع عشر. ففى عام ١٨٩٠ على وجه التحديد أنشئت عدة منظمات مهمة للنساء السود بما فيها مجلس النساء الملونات فى الولايات المتحدة والإتحاد القومى للنساء الملونات ـ وهو الذى وحد بين منظمتين سبقتاه هما الإتحاد القومى للنساء الملونات والرابطة القومية للنساء الملونات . وبنت هذه الجماعات على برامج سابقة من عهد ما قبل الحرب لإلغاء العبودية ولتحقيق حقوق النساء حسبما تذكر أنجيلا ديڤيس فى تاريخها **النساء والعنصر والطبقة** (١٩٨١) ونجد من بين نسويات القرن التاسع عشر السود عدداً من الأديبات المهمات مثل فرانسيس إى . و . هاربر وپولين هوبكنز اللتين أسهمت رواياتهما فى النضال من أجل التغير الاجتماعى .[٢٧]

وشعرت النسويات السود فى السبعينيات بالعزلة الشديدة والتهميش فى المجتمع الأمريكى . وكما قالت ميشيل والاس فى عام ١٩٧٥ : «نحن نعيش كنساء سود ونسويات ، كل منا محصورة تعمل بمعزل عن الغير لأنه لا توجد بعد بيئة فى هذا المجتمع تواتى نضالنا ولو من بعيد ...»[٢٨] وقد خلق هذا الإحساس بالعزلة المفروضة مجتمعاً مع الثورة الأخلاقية ضد القهر والحنين للمشاركة فى صياغة المستقبل الظروف الفورية اللازمة لتنظيم النسويات السود لأنفسهن ولاستعادة تراث المرأة

السوداء ولصياغة التحالفات النسوية . وعادة ما دعت النسويات السود رغم غضبهن وعزلتهن إلى البقاء كجزء من حركة تحرر السود فى قتالها ضد القهر العنصرى والطبقى . وعندما طغت دعوات من النسويات السود للإنفصالية على السطح كانت تصدر عادة فى مواجهة المجتمع الأبيض والنسوية البيضاء .

ومن بين الأديبات الأمريكيات السود النشيطات فى السبعينيات والثمانينيات نجد صاحبات الأعمال النسوية مثل تونى كيد بامبارا وباربارا كريستيان ومارى إيڤانز وجلوريا ت . هل وأودرى لورد وباربارا سميث وإيرلين ستيتسون وأليس ووكر ومارى هيلين واشنطن. وقد اهتمت هاتى المثقفات بجدية بالوضع المحدد للنساء السود ، وتاريخ أدب النساء السود ، وفوائد التضامن النسوى ، وشرور القهر العنصرى والطبقى ، والشرور الملحة للإتجاه الأبوى الأبيض والأسود ، ومآسى نساء العالم الثالث الأخريات ، وإمكانات التغير الإجتماعى فى المستقبل . ومارست هاتى الناقدات كلا من الانتقاد النسوى للتشويهات والمحذوفات المتعلقة بالنساء السود والبحث النقدى النسائى فى جماليات النساء السود وتقاليدهن الأدبية . والتزمت معظمهن بالنقد الثقافى المتجذر فى اهتمام شخصى دائم بالواقع الإجتماعى والتاريخى لحياة السود ولغتهم وسياساتهم الجنسية . وبينما لم يعنين بالشكلية والتحليل النفسى أو الفلسفات الأوروبية الحديثة (الظاهراتية ، الوجودية ، التأويلية ، البنيوية ، التفكيكية) فقد أظهرن فى الغالب اهتماماً بالبحث البيوغرافى وأساليب البحث الاستقبالى والتحليل الإجتماعى السياسى . وحسب علم الأدب الثقافى النسوى الأسود الناشىء فإن الأدب بتعريفه ينظم مشاعر وملاحظات المؤلف الشخصية فى لغة وشكل إيقاعى ويعكس الحياة الإجتماعية مما يحرك القراء للفهم . وبما أن المعايير التقليدية لعلم الجمال الغربى فى التقييم لا تنطبق بالجملة على الأدب الأفرو ـ أمريكى تتجنب الناقدات النسويات السود عادة النقد الحكمى الذى يقوم على معايير التفوق التقليدية. وأخيراً فإن النسويات السود تعاطفن كثيراً مع أدب السحاقية النسائى الأسود.

وضعت باربارا سميث فى مقالتها الجدالية الرائدة «نحو نقد نسوى أسود» (١٩٧٧) عدة قضايا رئيسية موضع النظر الجاد . وهى تنتقد المثقفين الرجال السود بغضب لتحيزهم الجنسى وكراهيتهم للمرأة كما تنتقد الناقدات البيض ولاسيما إلين مورز وإيلين شووالتر وباتريشيا ميير سباكس بسبب العنصرية وتأييدهن للتعددية الجنسية . وتدعو سميث لإقامة حركة نسوية سوداء مستقلة وليست إنفصالية وتوصى بإيجاد روابط قوية ليس فقط بين النقاد والفنانين السود ولكن بين كل نساء العالم الثالث . وهى ترسم الخطوط الأولية لبرنامج للنقد الثقافى . «إن المدخل النسوى الأسود للأدب والذى يجسد الإدراك بأن سياسة الجنس بجانب سياسة العنصر والطبقة عوامل متشابكة بشكل حاسم فى أعمال الكاتبات السود يعد ضرورة

مطلقة»[٢٩] وتنصح سميث على ضوء خصوصية أدب النساء السود بعدم الاعتماد على الأفكار والمناهج النقدية الرجالية البيضاء ، كما تدعو لإيجاد أساليب تحليلية نسوية سوداء تجديدية وشخصية ، وهى تريد من النقد الأدبى أن ينحاز سياسياً إلى الحركة النسوية السوداء العريضة وتنغمس فى الدعوة الخاصة لصالح الأدب الأسود الذى يرتبط بالنساء . وهى تُنَظِر أخيراً لعلم جمال نسائى أسود خاص ومعه تراث أدبى نسائى أسود : «إن النساء السود الكاتبات تبدين من النواحى الموضوعية والأسلوبية والجمالية والفكرية مداخل مشتركة لفعل كتابة الأدب» . (١٧٤) وباختصار «تمثل الكاتبات السود تراثاً أدبياً متميزاً» . (١٧٤)

وتنشغل إيرلين ستيتسون فى مجموعتها **الأخت السوداء : شعر الأمريكيات السود ، ١٧٤٦-١٩٨٠** (١٩٨١) بممارسة النقد النسائى الذى تدعو له سميث . وتستعيد العديد من الكتاب السود المنسيين لتقدم بذلك مادة التراث . كما تقدم قائمة بأعمال كل من الستين شاعراً الذين اختارتهم وقائمة بخمسين مجموعة للشعر الأسود (نشرت أربعون منها فى الستينيات والسبعينيات) ومعها قائمة بأربعين كتاباً ومقالة مهمة عن الشعر الأسود . وتدعو ستيتسون فى التصدير والمقدمة إلى تنقيحات فى تاريخ الأدب الأمريكى ونسق الأعمال المعتبرة به . وهى تنظر إلى شعر النساء السود كتراث متماسك وتحدد الخصائص المشتركة فيه من ناحية الأسلوب والموضوعات والصور والبناء . وتتضمن الصور المتكررة الزهور والأقنعة والمنازل كما تضم الموضوعات التقليدية البحث عن الهوية والإستخدام الإستراتيجى للحيلة وإدراك الواقع بشكل يخربه . والمنزل مثلاً فى شعر النساء السود «يمثل بحث النساء السود التاريخى عن بيوت خاصة بهن ـ بعيداً عن بيت العبودية ، بيت الرق المشترك ، بيت الأبوية . والمنزل يجسد بحث النساء عن المكان والإنتماء وعن هوية واحدة مكتملة بجانب أنه يمثل البيت التاريخى الذى صعب الحصول عليه» .[٣٠] وقد فعلت مارى هيلين واشنطن للنثر ما فعلته إيرلين ستيتسسون للشعر وذلك فى كتبها **سوزانات ذوات العيون السود : قصص كلاسيكية بأقلام لنساء السود وعنهن** (١٩٧٥) **وطيور منتصف الليل : قصص كاتبات سود معاصرات** (١٩٨٠) . ولم تكن ستيتسون وواشنطن وحدهما فى عمل النقد النسائى الاسترجاعى والإكتشافى .

ويكمل مهام جمع المجموعات وتكوين نسق للأعمال الأدبية مشروع التقييم النقدى الهادف لتنقيح التاريخ الأدبى . وفى هذا المجال ألفت جلوريا ت . هل مثلاً عدة مقالات مفيدة تقيم الأهمية التاريخية لكاتبات رئيسيات .[٣١] وفى إحدى تلك المقالات المنشورة فى المجموعة النقدية المعروفة **أخوات شكسبير : مقالات نسوية حول الشاعرات** (١٩٧٩) ، جمع ساندرا جلبرت وسوزان جوبار ، تلاحظ هل عن التأريخ الأدبى الأسود أن تعريفه «العام لنهضة هارلم يستثنى بصورة تلقائية إسهام النساء السود ويدنى

قيمتهن» .[٣٢] وبمعنى آخر فإن النقد الرجالى الأسود المنحاز جنسياً يخلق تاريخاً أدبياً خاطئاً . وتحلل باربارا كريستيان فى كتابها **الروائيات السود : تطور التراث ١٨٩٢ – ١٩٧٦** (١٩٨٠) كاتبات الرواية السود الكبيرات وتضعهن فى إطار تراث روائى نسائى أسود . وتعمل كريستيان بوعى مثل هل على توسيع نطاق وعمق التاريخ الأدبى الأمريكى والأفرو – أمريكى التقليدى.

وتقر ديبورا ماكدوويل فى مقالتها «اتجاهات جديدة للنقد النسوي الأسود» (١٩٨٠)، والتى أعيد نشرها فى كتاب شووالتر المهم **النقد النسوى الجديد** (١٩٨٥) ، بالكثير من المواقف التى كانت باربارا سميث أول من طرحها فى مقالتها الرائدة عام ١٩٧٧ ، ولكنها تعترض على افتقارسميث عموماً للصرامة والدقة النقدية بالإضافة إلى اعتمادها على الجدال . وتنتقد ماكدوويل العنصرية النسوية البيضاء وتخص بالذكر أعمال باتريشيا سباكس وماري إيلمان كأمثلة . وهى تدين الإنحياز الجنسى الرجالى فى الكتب التى ألفها روبت بون ودونالد ب . جيبسون وديفيد ليتلجون وروبرت ستيبتو عن الأدب الأسود . وهى تطالب بإنهاء المشروع السلبى للإنتقاد النسوى وتدعو للمزيد من الأعمال الإيجابية فى النقد النسائى والنظرية النقدية المصاحبة له . ومهما كانت تعددية مثل هذه النظرية فى نهاية المطاف فإن عليها الإحتفاظ بأيديولوجيتها النسوية وتوجهها الثقافى : «إن النقد النسوى مشروع ثقافى وسياسى ضرورى وشرعى» ، وهو «يكشف بالضرورة عن الظروف التى ينتج الأدب وينشر وينقد فى ظلها» .[٣٣] وأكثر ما تريد ماكدوويل هو نقد نسوى أسود يمارس التحليل النصى بصرامة . وهى تشبه هوستون بيكر وهنرى لويس جيتس فى هذه الناحية . والنقد النصى الدقيق أساسى عند ماكدوويل لصياغة تفاصيل علم جمال خاص بالنساء السود ، ذلك لأنه لابد من تمييز لغة وصور وموضوعات النساء السود وشخصياتهن القصصية بوضوح وإقناع عن الأساليب الأدبية للرجال السود . وتقول ماكدوويل وهى تكتب عام ١٩٨٠ إن هذا العمل الدقيق لم ينجزه النقاد النسويون السود بعد . وهى بينما تستخدم وتقدر بعض الأفكار المستقاة من النسويات البيض (ولاسيما أنيت كولودنى وليليان روبنسون) تسعى إلى تجنب قضية الانفصالية النسوية السوداء . «سواء ظل النقد النسوى الأسود أم يجب أن يظل مشروعاً انفصالياً فإن هذا موضع نقاش . ويجب على النقاد النسويين السود أن يتجاوزوا هذه القضية ليبحثوا فى اللغة الخاصة بأدب النساء السود وليصفوا الطرق التي تستعمل بها الكاتبات السود الأساليب الأدبية بصورة متميزة . وإذا ركز النقاد النسويون السود على هذه القضايا وغيرها ذات العلاقة فإنهم بذلك يكونون وضعوا حجر الزاوية لتفصيل صحيح شامل لعلم الجمال النسوى الأسود» . (١٩٦ – ٩٧)

وفى العام الذى دعت فيه ديبورا ماكدوويل إلى نهاية للنقد الجدالى وإلى الإلتزام بالتحليل النصى الدقيق نشرت باربارا كريستيان كتابها **الروائيات السود** الذى لبى هذه الدعوة . ويقدم هذا الكتاب مدعوماً ببعض التاريخ الإجتماعى قراءات دقيقة مطولة لروايات رئيسية ويعنى بتطور الموضوعات الأدبية والشخصيات والأبنية فى الأعمال المفردة . وعلي الرغم من أن هدف الكاتبة العام توثيق الصور السلبية للنساء السود فى الحياة والأدب الأمريكى إلا أن إنجازها الذى يبقى فى الذاكرة أكثر من غيره هو تقديم دراسات مفصلة للنصوص التى مثلت علامات على الطريق مما أدى إلي تصور أرحب للتراث الأفرو ـ أمريكى فى الرواية النسائية .

وتواصل كل السبع عشرة مقالة تقريباً التى كتبتها كريستيان فى أوائل الثمانينيات والمجموعة فى كتابها **النقد النسوى الأسود : منظورات حول الكاتبات السود** (١٩٨٥) مشروع التحليل الدقيق لقصص النساء السود . وتضيف إلى أسلوبها النقدي السابق إحساساً أكثر ثباتاً بالسياسات النسوية ونظرة أوضح للنهضة غير العادية لأدب النساء السود التى بدأت فى السبعينيات واهتماماً ناشئاً بالثقافة الأفريقية . وتصدر كريستيان إحدى مقالاتها مؤكدة على التزامها بالتحليل النصى وعلى اهتمامها **بالقيمة الأدبية** .

إن التحليل النقدي المتعمق للكاتبات الأفرو ـ أمريكيات هو عندي الأساس للإنتاج النقدي الذي نخرجه . وغالباً ما تهتم منافذ النشر بالقضايا والمشاكل والموضوعات العامة والمراجعات الشاملة أكثر من اهتمامها بذلك النوع من التحليل المركز . ومع ذلك فبدون ذلك المدخل سوف يختزل كتابنا ليصبحوا مجرد أمثلة للقضايا أو المآزق المجتمعية التي يهتم بها الناس في الوقت الراهن ولن يُقيموا من ناحية المهارة الفنية أو الرؤية أو من ناحية عملهم ككتاب .[٣٤]

وقد ازداد توحد النسويات السود البارزات مع نساء العالم الثالث وغالباً ما انحزن إلي كل «النساء الملونات» ـ وهي مجموعة عريضة تشمل النساء الأفرو ـ أمريكيات والأسيويات الأمريكيات واللاتينيات والأمريكيات الأصليات بجانب الشعوب الأصلية في البلدان النامية عبر العالم . وتوصي توني كيد بامبارا في تصديرها لكتاب **هذا الجسر المسمى بظهرى : كتابات النساء الملونات الراديكاليات** (١٩٨١) ، تحرير شيرى مورجانا وجلوريا انزالدوا ، بإنشاء تحالفات من نساء العالم الثالث كوسيلة فعالة لمواجهة تكتيكات «فرق تسد» الرجالية ، وللتنافس بنجاعة فى «لعبة الأرقام» السياسية ، ولخلق «قوى جديدة فى الساحة لم تكن توجد من قبل» .[٣٥] وتقول أودرى لورد فى ورقة ألقيت فى مؤتمر عام ١٩٧٩ فى جامعة نيويورك : من الغطرسة الأكاديمية البارزة افتراض حدوث أية مناقشة للنظرية النسوية فى هذا الزمان والمكان بدون فحص خلافاتنا الكثيرة وبدون مدخلات كبيرة من النساء الفقيرات والنساء

السود ونساء العالم الثالث والسحاقيات»[٣٦] ومضت لورد إلى تأييد تكوين التحالفات والإشتراك فى قضية واحدة مع كل النساء الملونات . وقد لاحظت باربارا سميث فى مقدمة كتابها **فتيات البيت : مجموعة نسوية سوداء** (١٩٨٣) أنه «توجد حركة فعالة للنساء الملونات فى هذا البلد ... ويمكن القول بثقة فى عام ١٩٨٢ إن لدينا حركة خاصة بنا» (٣١م) وهى ترى أن ظهور نسوية العالم الثالث هو «أكثر التطورات بعثاً للأمل والحيوية فى الثمانينيات». (٤٢م) وعموماً فإن النسويات السود الملتزمات بنسوية العالم الثالث لم يلتزمن بحركات النساء الأوروبيات والأمريكيات البيض من الطبقة الوسطى وانتقدنها . وتدعو أليس ووكر بسبيل التمييز بين هؤلاء النشيطين المتنافسين إلى استعمال مصطلح «المرأتية» بدلاً من «النسوية»[٣٧] وأحد الأهداف الأساسية للمرأتيين هو الاتجاه المتمركز حول العرق . وتقول مرأتية متجهة للعالم الثالث وشاعرة سوداء راديكالية هى بات باركر بغضب فى ١٩٨٠ : «راقبت لمدة طويلة النساء البيض من الطبقة الوسطى وهن يقدمن لى باعتبارهن رئيساتى فى الحركة النسائية . وغالباً ما سمعت أن الحركة النسائية هى حركة للطبقة الوسطى البيضاء . إننى نسوية ولست بيضاء ولا من الطبقة الوسطى ... وعن نفسى فإننى لا أريد بعد الآن أن أراقب مجموعة من الأغبياء المصلحين العاملين على مصلحتهم مستمرين فى إجهاض مطالب النساء ذوات التفكير الثورى» .[٣٨]

وقد اجتذبت إنجازات الكاتبات والناقدات السود خلال أوائل الثمانينيات إنتباه كبار المثقفين السود من الرجال . إذ كتب أميرى بركة مثلاً مقدمة يعبر فيها عن إعجابه بهن وتعاطفه معهن فى كتاب **التأكيد : مجموعة من كتابات النساء الأفريقيات الأمريكيات** (١٩٨٣) الذى حرره مع أمينة بركة . ويرى بركة أن قهر النساء متحد بلا مراء مع الرأسمالية النقدية والسيادة البيضاء بحيث أنه لا يمكن إلا لثورة عمالية واسعة النطاق أن تخلق الظروف المواتية لإنهاء الإنحياز الجنسى والطبقية والعنصرية. وربما كان أقوى دليل على الإهتمام الرجالى الأسود بأعمال النساء السود ما نجده فى طبعة مارى إيڤانز لكتاب **الكاتبات السود (١٩٥٠ - ١٩٨٠) : تقييم نقدى** (١٩٨٤) التى احتوت نصوصاً نقدية لأربع وعشرين إمرأة وخمسة عشر رجلاً بمن فيهم أديسون جيل وستيفن هندرسون وچورچ كنت وهاكى مادوبوتى (دون ل . لى) وداروين ترنر . ومما له مغزى أن الإهداء الذى كتبته إيفانز يقول : «إلى هويت و . فولر الذى *خطط ليكون جزءاً من هذا الكتاب ؛ وإلى لاري ب. نيل الذى لم تتح له الاستجابة ؛* وإلى چورچ إى . كنت الذى راجع مقالته قبل وفاته بأسبوعين . إن أسماءهم هنا مجازاً وواقعاً ، مكاناً حقاً لهم . لقد كانوا أصواتنا الواضحة وعدائينا للمسافات الطويلة ، إنهم يباركون جهودنا» .[٣٩] وتسعي إيفانز بجلاء إلى الربط بين نقد النساء السود فى الثمانينيات مع الجماليين السود الرجال فى الستينيات والسبعينيات . ورثاء

نيل وفولر وتجنيد جيل وهندرسون يرقى إلى أسلوب لتبرير عدم الاستمرارية بين المشاريع النقدية للمثقفات النسويات والجماليين السود من الرجال . ويضفى هندرسون فى مقدمة هذا الكتاب قيمة عالية على أعمال الكاتبات السود ويقر بظهور جماليات مميزة خاصة بهن . أما جيل فيمتدح الأديبات السود الراديكاليات ضمناً لدعمهن الوعى السياسى والأخلاقى والثقافى بالهوية العرقية فى أمريكا البيضاء العنصرية وتشجيعهن لحبها .

ويعبر ستيفن هندرسون فى عام ١٩٨٣ كما فعلت ماكدوويل فى ١٩٨٠ عن قلقه من فقدان الاهتمام بين نقاد النسوية السود بالتطورات النظرية الجديدة ولا سيما البنيوية وما بعد البنيوية . ويشتكى من أن كتاب **الكاتبات السود** لم يحتو إسهامات من هوستون وبيكر وهنري لويس جيتس وغيرهم من المهتمين بالنظرية النقدية الطليعية ولكنه يقر بأن بعض الأمور الاجتماعية قد تكون أكثر إلحاحاً بالنسبة للنسويين السود . وعلى أى حال بدا كما لو أن الحدود الجديدة للنسويين السود بعد أواسط الثمانينيات ستكون عند النظرية النقدية . وتعبر بربارا كريستيان فى مقدمة **الكاتبات السود** عن الشكوك والضيق بالإضافة إلى الاهتمام القلق بخصوص تزايد بروز النظرية :

من هو الناقد الأدبى ، الناقدة السوداء ، الناقد الأدبى النسوى الأسود ، الناقد الأدبي النسوي الأسود الاجتماعيى ؟ إن النعوت تتزايد لتحدد وتعرف هذا النشاط . كيف يميز المرء بينهم ؟ إن الحاجة لتفصيل النظرية وتصنيف النشاطات تمثل جزءاً لا بأس به من النشاط .... ولكن ما الذي تدل به هذه التصنيفات عن منهجى ؟ هل أمارس النقد الشكلى ، أم النقد التعبيرى ، أم العملى ، أم النقد البنيوى ، أو نقد المحاكاة ...؟ إننى أشعر بالضيق والثقل فى مكتبة فوكوه إذ تحدق فى صفوف من الكتب فى٣٦٦ علم المعرفة والأونطولوجيا والأساليب المنهجية (ى ـ ك) .

ولاريب أن الحاجة لزيادة التعقد النظري سوف تثقل أكثر على الناقد النسوى الأسود مع مرور الوقت .

الدراسات العرقية فى الجامعة

كانت أمريكا منذ القرن السابع عشر أرضاً للمهاجرين الذين يرجع وصولهم إلى الدخول المبكر خلال عصر النهضة الأوروبية للمستوطنين الهولنديين والإنجليز والفرنسيين والأسبان وصولاً إلى القدوم المتأخر خلال *عصر الفضاء* للكوبيين والهايتيين والقادمين من الهند الصينية والمكسيكيين والبورتوريكيين . ومن الناحية التاريخية يتشكل نسيج المجتمع الأمريكى من أعداد متزايدة من الجماعات العرقية . وعلى سبيل المثال وصل بين عامى ١٨١٥ و ١٩١٤ ما يزيد عن الخمسة وثلاثين مليون أجنبى إلى الولايات المتحدة . ويقسم المؤرخون هذه الهجرة الكبيرة إلى ثلاث مراحل :

الهجرة الكلتية من ١٨١٥ إلى ١٩٦٠ وجلبت خمسة ملايين شخص معظمهم من إيرلندا وسكوتلندا وألمانيا . والهجرة التيوتونية من ١٨٦٠ إلى ١٨٩٠ وتضمنت عشرة ملايين شخص معظمهم من بلاد إسكندنافيا وألمانيا وإنجلترا وبوهيميا . ثم الهجرة المتوسطية ـ السلافية من ١٨٩٠ إلى ١٩١٤ ووصلت أعداد المهاجرين فيها إلى عشرين مليون معظمهم من أوروبا الشرقية وإيطاليا وآسيا الصغرى والبلقان . وانقطعت هذه الهجرة الكبري بالحرب العالمية الأولي ثم أنهتها التشريعات في العشرينيات . وعلى الرغم من الفترات الطويلة لسياسات الباب المفتوح هذه وبالرغم من التوسع المستمر تقريباً للمجتمع الأمريكى المتعدد الأعراق استمرت أشكال متنوعة وحادة من التمييز والإنحياز ضد الجماعات العرقية في الأيام المبكرة وحتى الحاضر . ويذهب علماء الاجتماع وغيرهم من المفكرين في فترة ما بعد الحرب إلى أن إستيعاب الجماعات العرقية فى «بوتقة» أمريكا لم يحدث كما كان الساسة والمتنبؤون الإجتماعيون يحلمون ويتوقعون قبلها . وهم يلاحظون أن الوعي والهوية العرقية دامت على مر الأجيال مما أدى بالمثقفين خلال تلك الفترة إلى وضع نظريات حول التعددية العرقية وليس الإستيعاب لكى يبدأوا التفسير الكافى للنسيج العرقى المتعدد للحياة الأمريكية . وفى عام ١٩٨٠ كان على **موسوعة هارفارد للجماعات العرقية الأمريكية** أن تورد تأريخاً لمائة وست جماعة عرقية مختلفة .

ويلخص فيرنر سولورز فى مقالته الوافرة بالمعلومات «نظرية العرقية الأمريكية» (١٩٨١) نشاط البحث والفكر فى هذا الميدان خلال عصر الفضاء مبيناً ضخامته وتزايد حجمه .(٤٠) لكن التنوع العرقى الثرى **للأدب** الأمريكى لم يستثر استجابات مهمة من المفكرين الأدبيين إلا فى السبعينيات . ويمكن أن نرى فى اتحاد اللغة الحديثة البارومتر الذى يستجيب للزمن إذ أنشأ جماعة مصالح خاصة بالدراسات العرقية لجمعية الموفدين وأقام لجنة عن آداب ولغات أمريكا ثم أنشأ أقساماً رسمية للدراسات العرقية والأدب والثقافة الأمريكية السوداء وكذلك جماعة نقاش رسمية عن الأدب الأمريكى الهندى والأدب الأمريكى الآسيوى والأدب المكسيكى الأمريكى والأدب الأمريكى اليهودى . ويجمع الإتحاد قائمة سنوية ببرامج الدراسات العرقية فى الجامعات . وبالإضافة إلى ذلك نشر الاتحاد خمسة كتب هى : **لغة وأدب الأقليات : منظور واسترجاع** (١٩٧٩) جمع ديكستر فيشر ووبرت ر . ستبتو ؛ **ثلاثة آداب أمريكية: مقالات فى أدب المكسيكيين والأمريكيين الأصليين والأمريكيين الآسيويين لمدرسى الأدب الأمريكى** (١٩٨٢) جمع هوستون أ. بيكر الإبن ؛ **ودراسات فى الأدب الأمريكي الهندي : مقالات نقدية وتصميم المقررات** (١٩٨٣) جمع پولا چن ألين ؛ **ومنظورات عرقية فى الأدب الأمريكى : مقالات مختارة حول الإسهام الأوروبى** (١٩٨٣) جمع روبرت دى بيترو وإدوارد إيتكوفيتش . وتمشياً مع هذا الاتجاه عنيت

عدة دوريات بالعرقية فى المقام الأول بما فيها **العرقية** ، **والجماعات العرقية** ، **ودراسات عرقية وعنصرية** ، **ودراسات عرقية** ، **ورسالة تاريخ الهجرة** ، **ومجلة الهجرة الدولية** ، **ومجلة الدراسات العرقية** (مجلتان تحملان نفس الأسم) ، **والهجرة اليوم** ، **وتقرير نوفاك** ، **وتعددية الأصوات** ، **والطيف** . ومن المجلات المهمة على وجه خاص **ميلوس** التى أنشأتها عام ١٩٧٥ جمعية دراسة الأدب متعدد العرقيات فى الولايات المتحدة وهى هيئة تعقد اجتماعات سنوية ككيان متصل باتحاد اللغة الحديثة . وتقع ظاهرة العرقية في القلب من عدد متزايد من الكتب والمجلات والمؤتمرات وجماعات النقاش والمنظمات واللجان والمجموعات والكتب التعليمية والمنح ومشاريع الأبحاث وبرامج الجامعات ومراكز الأبحاث . والكل منشغل بدراسة الجماعات العرقية فى أمريكا .

وعموماً يتوقع من المهاجرين إلى الولايات المتحدة أن يستوعبوا فى مجتمع «القلب» الأنجلوساكسونى الذى يشجع على نبذ ثقافة الأسلاف واعتناق القيم والسلوكيات العامة السائدة . لكن المهاجرين كثيراً ما قاوموا الإتساق الأنجلوساكسونى بدلاً من القبول بالإندماج واحتفظوا بروابط مع أصولهم السلفية وتواريخهم القومية أو القبلية ودياناتهم الموروثة ولغاتهم أو لهجاتهم التقليدية وأشكالهم وعاداتهم الثقافية المتميزة . وبجانب تلك الروابط الطوعية بالعرقية أظهر المهاجرون غالباً هوياتهم العرقية بشكل لا إختيارى بسبب ملامحهم الجسدية مثل الحجم ونسيج الشعر ولون البشرة وغيرها من الملامح التشريحية المميزة . ومما له مغزى أن بعض الجماعات العرقية اختلفت بشكل كبير عن غيرها لأنها كانت جماعات **مستعمرة** وليست مهاجرة : إذ أدمجوا فى أمريكا بالقوة ، وكانوا يقعون تحت قهر خاص وسوء تصوير ، وكانوا يوضعون فى أدنى شرائح القوة العاملة . ومن هذه «الأقليات» الأفارقة الأمريكيين وبعض الآسيويين الأمريكيين والمكسيكيين والهنود الأمريكيين المحليين وسكان جزيرة بورتوريكو . ودراسة تاريخ هذه الشعوب تعنى بالجوهر الإنشغال بتحليل ثقافى للهيمنة وللإستعمار الداخلى ،[٤١] كما أوضح ذلك أول مرة للعديد من المثقفين الأمريكيين الفنانون والدارسون السود خلال أشد السنوات اضطراباً فى حركة تحرير السود فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات .

وقد بدأت حركة إنشاء برامج و/أو أقسام للدراسات السوداء (أو الدراسات الأفرو ـ أمريكية) فى أواخر الستينيات ووصلت إلى الذروة عام ١٩٧٦ عندما أسس المجلس القومى لدراسات السود . وكان السود من بين كل الجماعات العرقية المحرومة من حقوقها الأنشط والأنجح فى إقامة دراسات عرقية فى الجامعة مما جعل منهم القدوة للجماعات الأخرى . ونجد فى قلب حركة دراسات السود الاحتياج إلى توثيق وتحليل التجارب التاريخية للسود وإلى العمل صوب التغييرات الإجتماعية البناءة . وقد ركز المثقفون السود فى عصر الفضاء مثلما فعل و . إى . ب . دوبوا وكارتر ج .

وودسون وغيرهم من الدارسين ـ النشطاء الأول على العنصر والطبقة والقومية والثقافة كملامح بارزة ومميزة للعرقية الأفرو ـ أمريكية . وكانت بؤر الإهتمام التاريخية للدراسات السوداء حسب الترتيب الزمنى هى أفريقيا ما قبل الهجرة ، وتجارة العبيد، وتحرير العبيد ، والحياة الريفية ، والهجرة ، والحياة الحضرية ، والتحرر الأسود المعاصر .[٤٢] وحيث أن تاريخ السود الأمريكيين تباين بشكل واضح مع تاريخ الجماعات العرقية الأخرى كان للمعالجة الخاصة المنفصلة لهذا الموضوع ما يبررها .

وأدى وضع جماليات السود فى المجال الثقافى إلى تبين الحدود وتحديد المضامين الخاصة للفنون السوداء فى أمريكا ، وتشابكت هذه المهمة مع المشروع المعاصر لها لتطوير **علم أدب عرقى** ينفتح لأصول الفن الطقسية ، وللأبعاد الأداتية فى الشعر والدراما ، وللتقاليد والأساليب العامية للشعوب المهمشة ، وللسياقات الاجتماعية للثقافات المُستعمرة . وقد أدى استيعاب الآداب العرقية فى التراث «الأوروبى ـ الأمريكى» فى كل الحالات إلى تقليل قدر هذه الآداب . وأصبحت المعايير المرنة ومتعددة العرقية مطلوبة بدلاً من المعايير الضيقة أحادية الثقافة . «إن أمريكا مجتمع تعددى لكن الدراسات الأدبية التقليدية والنظام التعليمى قاما [فقط] على مجموعة من القيم متمركزة حول العرق ومتجانسة تكشف فقط عن جانب واحد من الإنسان والمجتمع مما يحد كثيراً من المعرفة بالثقافات والآداب خارج المجموعة المهيمنة» .[٤٣] ومن هنا فالأمر المطلوب أساساً ليس فقط علم جمال ونقد جديدين بل كذلك نسق جديد للأعمال المعتبرة ومقرر جديد للأدب الأمريكى . فالأدب الأنجلوساكسونى واحد فقط من بين آداب عرقية عديدة . وإذا كان المجتمع الأمريكى مزيجاً من الجماعات العرقية الكثيرة فإن ثقافته وبالتحديد أدبه كذلك .[٤٤] ويهدف مشروع **علم الأدب العرقى** إلى إنهاء الهيمنة والقهر اللذين يدعمهما الانسجام الفكرى مع الأنجلو ساكسونية . ويمكن القول إن عمل الجماليين السود كان أحد أهم نتائج هذا الجهد وأبقاها فى الذاكرة .

بدأت حركة إنشاء الدراسات السوداء فى الجامعة أساساً على يد الطلاب السود فى المؤسسات التى يهيمن عليها البيض كما يتضح من الوثائق المبكرة مثل **الدراسات السوداء فى الجامعة : ندوة** (١٩٦٩) جمع أرمستيد روبنسون وطلاب آخرون فى جامعة ييل ؛ و **منظورات جديدة فى الدراسات السوداء** (١٩٧٣) بقلم چون بلاسنجيم ؛ و **الدراسات السوداء : خطر أم تحد** (١٩٧٣) بقلم نيك آرون فورد . وفيما بين عامى ١٩٦٨ و ١٩٧١ نظم حوالى مائة وخمسون برنامجاً وقسماً فى الكليات والجامعات الأمريكية . وزاد هذا العدد ونقص على مر العقد التالى ووصل إلى حوالى مائتان وخمس وعشرون فى أوائل الثمانينيات . وبحلول تلك الفترة كان مليون من طلبة ومدرسى وإداريى الجامعات يشتغلون بدراسات السود . وقد أسست تسع من المجلات الست والعشرين المتخصصة فى هذا الميدان الجديد بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٤

وأسست عشر منها بين عامى ٩٧ و ١٩٨٣ . وكانت سبع منها موجودة قبل الستينيات وتعود إلى العهد الذى قامت فيه المؤسسات والمنظمات السوداء المحترمة بالبحث فى ثقافة الزنوج الأمريكيين . ومرت الدراسات السوداء خلال الخمس عشرة سنة الأولى من وجودها بالعديد من المراحل المتداخلة فى التطور التجديد والتجريب والأزمة ثم إضفاء الطابع المؤسسى عليها . وكانت علامة المرحلة الرابعة إنشاء م . ق . د . س . [المجلس القومى للدراسات السوداء] فى ١٩٧٦ ووضع منهج جوهرى قومى موصى به للدراسات السوداء .(٤٥) وركزت برامج دراسات السود فى العادة على التعليم متعدد العلوم فى المرحلة الجامعية معتنية بالبحث فى تاريخ السود ومجتمعاتهم وثقافتهم وبالتركيز على فحص المناهج العلمية للدرس فى المسار العام وعند الأقليات . والتزمت بعض البرامج بالوصول بعملها إلى المجتمع من خلال نظام الإقامة الداخلية . (٤٦)

وجاءت التهديدات لقوة واستمرارية الدراسات السوداء من داخل وخارج البرامج. فمن الخارج شكلت مصادر التمويل مشاكل مستمرة ، وظل الزملاء والإداريون المحافظون على شكوكهم ، كما أن الطلاب السود الجدد المهتمون أولاً بالمستقبل المهنى لم يتبينوا فائدة تذكر فى دراسات السود . أما على الجانب الداخلى فقد صعب العثور على هيئات تدريس ذات كفاءة علمية متعددة الدراسات أو صعب الحفاظ عليهم (لم يوجد أى برنامج يمنح درجة الدكتوراه فى دراسات السود فى الولايات المتحدة) . وفى بعض الأحيان اشتغلت أقسام الدراسات السوداء بالتعليم العلاجى مما سحب الوقت والطاقة بعيداً عن الدرس والتعليم المتقدم . كذلك مثلت الخلافات الأيديولوجية والسياسية تحديات خطيرة للإنسجام داخل الأقسام . ونشب الصراع بين السود فى أفريقيا ومنطقة الكاريبى والولايات المتحدة ، وبين القوميين ودعاة الوحدة الأفريقية ، وبين الإندماجيين والثوريين (الماركسيين وغيرهم) (٤٧) إذ اشتكى هارولد كروز مثلاً فى عرض لكتاب رون كارينجا المؤثر **مقدمة للدراسات السوداء** (١٩٨٢) غاضباً من التوجهات الوحدوية الأفريقية ونزعة العالم الثالث فى برامج الدراسات السوداء . وقال «إن الكثير من الاهتمام المزعوم بأفريقيا فى حركة الدراسات السوداء يظهر كقناة ذهنية للهروب السياسى الرومانسى من الحقائق القاسية فى صراع الأفرو ـ أمريكيين من أجل البقاء السياسى فى الولايات المتحدة» .(٤٨) ويحنق كروز على إضفاء الطابع المهنى والأفريقى على دراسات السود الأمريكية ونزع الطابع السياسى عنها . ويريد من هذه الدراسات أن تشتغل بالدرس والحركية لصالح مجتمع السود الأمريكى وطلابه . وعلى الرغم من المشاكل الداخلية والخارجية بقيت برامج قوية فى الدراسات السوداء عقب تراجعات السبعينيات ودعمت من مكانتها المؤسسية فى الثمانينيات .

كان داروين ترنر أحد الشخصيات الرائدة من بين نقاد الأدب الأكاديميين المرتبطين بحركة الدراسات السوداء خلال مراحل تكونها الأولى . وقد حرر مجموعة

دراسية ذائعة الانتشار هى **الأدب الأمريكى الأسود** (١٩٦٩) صدرت فى مجلدات منفصلة للشعر والرواية والمقالة ثم جمعت عام ١٩٧٠ فى مجلد ضم معها الدراما . كما جمع ببليوغرافيا شاملة للطلاب بعنوان **الكتاب الأفرو - أمريكيين** (١٩٧٠) وكتب مقالات عن التعليم كما عمل بهمة مع اتحاد اللغة الحديثة واتحاد الكليات للغة والمجلس القومى لمدرسى الإنجليزية . واشترك في تأليف **النظرية والتطبيق في تدريس الأدب الأفرو - أمريكى** (١٩٧١) وهو بحث نافع موجه لمدرسى الأدب فى المرحلة الابتدائية حتى الجامعة . وعمل ترنر بدءاً من عام ١٩٧٢ ولمدة عقد من الزمان رئيساً لبرنامج الدراسات الأفرو - أمريكية فى جامعة أيوا . وانضم فى السبعينيات عضواً فى أول مجلس إدارة للمجلس القومى للدراسات السوداء كما عمل مستشاراً للتحرير فى مجلات مثل **الأدب الأمريكى** و **نشرة الكتب السوداء** و **مجلة إتحاد اللغة الحديثة وأويسيديان** . واشتغل محكماً فى هيئات مثل المجلس الأمريكى للجمعيات العلمية والمنحة القومية للإنسانيات والمجلس القومى للإنسانيات ومؤسسة فورد . وخلال تلك الفترة كتب عشرات من المقالات المجموعة فى كتب كما ألف مقدمات لطبعات من كلاسيكيات أدب السود . وبسط ترنر نطاق عمله على العكس من العديد غيره من الباحثين والمؤرخين السود إلى مجال التدريس فى الفصول والإدارة الجامعية وكذلك إلى المنظمات المهنية العامة ووكالات المنح الكبرى . وساعد كل هذا النشاط على كسب الظهور والمشروعية لميدان دراسات السود الناشىء .

وأكد ترنر كغيره من المثقفين الأدبيين السود المولودين بين أواسط العشرينيات وأواسط الثلاثينيات وجود علم الجمال الأسود وفصل ملامحه العامة . «إن الأدب الذى اعتبره أفريقياً - أمريكياً مميزاً هو الذى يصور الخصائص المستمدة من تراث الحكايات الشفاهى والذى يعتمد على الاستخدامات اللغوية الشائعة فى مجتمع السود أو المقصورة عليه ، وهو الذى يأتى من جوانب مهمة من الثقافة السوداء ويعيد خلقها كالعظة ، وهو الذى يستعمل الإيقاعات التى تتسم بها الموسيقى التى يؤلفها السود ، والذى يشجع الإتجاهات التى توجد فى مجتمع السود وحده» . [(٤٩)] ومع ذلك وعلى النقيض من الجماليين السود دعا ترنر بإصرار إلى أسبقية القيم الأدبية على القيم الإجتماعية أو السياسية أو التاريخية أو النفسية أو الأخلاقية . وهو يصر على «أن المعايير لاختيار الأعمال فى فصل الأدب لابد أن تكون أدبية» . (١٨) وحيث أنه أراد إدماج أدب السود فى نسق الأعمال الأدبية الأمريكية المعتبرة وفى كتب التدريس فقد رأى من الأساسى تشجيع الأعمال التى يكتبها السود على أساس القيم الشكلية المسيطرة . وليس مما يدهش أن منطلقه الرئيسى يقول : «كتب الأفرو - أمريكيين بفن» (٣٧) وفى مقالة نشرت عام ١٩٧٠ فى **الإنجليزية فى الجامعة** يقول أنه «من العبث والسخرية فى *آن إثارة مسألة الإحترام الأكاديمى بخصوص دراسة أدب مجموعة*

عرقية تتألف من أشخاص كانوا ينشرون الأعمال الأدبية فى أمريكا لما يزيد عن المائتى عام والذين وضعوا بعض أشهر الحكايات الشعبية والذين يضمون بين ظهرانيهم كتاباً متميزين من أمثال چين تومر وكاونتى كلن وريتشارد رايت وجويندولين بروكس ورالف إليسون وچيمس بالدوين ولورين هانزبيرى ولروى چونز» .(٥٠) ولم تكن النزعة الإنفصالية الشائعة بين الأدباء السود فى جيله تمثل جزءاً من تكوينه . إذ سعى كأفريقى ـ أمريكي إلي إدماج الثقافة السوداء فى المسار العام للحياة والعلم فى أمريكا . ولهذا فقد أصبح وسيطاً مؤثراً بين الجماعات الفكرية السوداء الأكثر راديكالية والمنظمات والوكالات والهيئات القوية البيضاء من المسار العام .

وخلال الفترة التى جرى فيها تكوين برامج وأقسام ومجلات ومجموعات وكتب تعليمية ومنظمات للدراسات العرقية فى الجامعات الأمريكية جرت جهود مشابهة فى مجال الدراسات النسائية كما شهدنا فى الفصل الحادى عشر . إذ بدأ بعض النسويين من أواخر السبعينيات يعملون على ربط الدراسات النسائية والدراسات العرقية . وازداد نشاط النسويات السود فى هذا الجهد . ومن العلامات البارزة فى هذا الجهد صدور كتاب **لكن بعضنا شجعان : دراسات النساء السود** عن دار النشر النسوية التى تديرها فلورنس هو فى عام ١٩٨٢ جمع جلوريا ت . هل وباتريشيا بيل سكوت وباربارا سميث . وقد قدم هذا العمل المحيط مادة عن الدراسات النسائية السوداء ألفتها مثقفات أدبيات سود نشطات من أمثال باربارا كريستيان وجلوريا ت . هل وسونيا سانشيز وباربارا سميث وإيرلين ستيتسون وأليس ووكر ومارى هيلين واشنطن من بين كثيرات أخر . واشتملت المجموعة على ثمانية ببليوغرافيات منفصلة ، وعشرين عينة لمقررات (تكرس ثمانية منها للأدب) ، وثمانى عشرة مقالة ، وخطوط إرشادية عن العنصرية لجماعات زيادة الوعى ، وثمانية عشرة توصية ، ومقدمة كتبتها هل وسميث . ومن القطع المهمة التى أعيدت طباعتها فى هذا النص نجد مقالة باربارا سميث «نحو نقد نسوى أسود» وبيان جماعة نهر كومباهى . وعموماً يقدم هذا الكتاب كنزاً من المعلومات القيمة عن دراسات النساء السود مما يجعله الأساس لمشروع جديد.

وتشتكى كونستانس كارول ، وهى إدارية جامعية سوداء ، فى «الثلاثة كثر : مأزق المرأة السوداء فى التعليم العالى» (١٩٧٣) من عنصرية دراسات المرأة ومن الإنحيازْ الجنسى فى دراسات السود ، وتحث النساء السود على العمل لإحداث تغيير من الداخل فى تلك الحركات وعلى أن ينشأن الجسور فيما بينها . وكما ترفض انفصال النساء السود عن الحركتين وترفض إيجاد قوة ثالثة . وتوصي باربارا سميث وجلوريا هل ، على لعكس من كونستانس كارول ، فى مقدمتهما لكتاب **دراسات النساء السود** بتشكيل علم دراسى جديد داخل المؤسسات الأكاديمية : «من الناحية المثالية لن

تعتمد دراسات النساء السود على دراسات النساء أو دراسات السود أو على الأقسام العلمية "السوية" فى وجودها ، لكنها ستكون كياناً أكاديمياً مستقلاً ينشئ التحالفات مع تلك الميادين الثلاثة». (٥١) وتدعو الكاتبتان لتأسيس المجلات والمنظمات والمؤتمرات ومراكز الأبحاث والبرامج المخصصة تحديداً للنساء السود . وهما تربطان هذا المشروع بحركة تحرير السود السابقة ، وبنشأة الحركة النسوية ، وعلى وجه الخصوص بنهضة الأدب النسائى الأسود التى اتسمت بها الثقافة الأدبية الأفرو ـ أمريكية بعد أفول نجم حركة جماليات السود فى الأيام الأخيرة لحرب فيتنام .

وعندما بدآت هل وسميث فى التخطيط لكتابهما فى أواخر السبعينيات كعضوات فى لجنة اتحاد اللغة الحديثة عن وضع المرأة فى المهنة كانتا تتصوران فى البداية وضع نص حول «دراسات نساء العالم الثالث» وليس «دراسات النساء السود» . لكنهما سرعان ما اكتشفتا أنهما تفتقران إلى الخبرة المطلوبة . ومع ذلك عبرتا عن الأمل فى أن «يساعد هذا المجلد حول النساء السود فى إيجاد المناخ الذى يمكن أن تظهر فيه بسرعة أعمال تالية حول الهنود الأمريكيين والآسيويين الأمريكيين والنساء اللاتينيات» (٣١م) . ومما له مغزى أن كتابهما ظهر فى نفس سنة صدور مجموعة بيكر من اتحاد اللغة الحديثة بعنوان **ثلاثة آداب أمريكية : مقالات فى الأدب المكسيكى الأمريكى والأمريكى الأصلى والآسيوى الأمريكى لمدرسى الأدب الأمريكى.** ولم يكن من الغريب على جيل المثقفين الأدبيين السود المولودين عقب بدء الحرب العالمية الثانية أن يربطوا الدراسات السوداء مع الدراسات العرقية لجماعات الأقليات الأخرى . وكان الشىء المشترك بين هذه الجماعات هو التجربة التى لا تنسى من الاستعمار الداخلى والعنصرية والاستغلال الإقتصادى وسوء التصوير . وأدت هيمنة القيم الأنجلوساكسونية إلى الحط من لغاتهم وآدابهم وثقافاتهم . وكانوا بحكم وضعهم كفئة ثالثة قديمة داخل أمريكا حلفاء تاريخيين يشتركون فى مصير واحد . وخلال الستينيات والسبعينيات ذاعت بين هذه الجماعات العرقية ظواهر نشوء القومية والحركية الراديكالية ، والمكاسب الاجتماعية والسياسية المتواضعة والإزدهار الثقافى المدهش ، وزيادة الوصول للتعليم العالى ونشوء الطابع المؤسسى للدراسات العرقية . وقد تباطأ التقدم على معظم الجهات بالنسبة لجماعات الأقليات العرقية خلال سنوات الاتجاه المحافظ فى السبعينيات والثمانينيات إن لم يكن توقف تماماً أو ينعكس مساره. وبدت المهام الرئيسية فى الثمانينيات بالنسبة لمثقفى جماعات الأقلية وكأنها المحافظة على المكاسب السابقة وتثبيتها ، وصياغة التحالفات والارتباط مع تيارات المسار العام حيثما كان ذلك ممكناً ، وزيادة الدقة والتعقد الفكرى . كان ذلك زمن إعادة التجمع وإعادة التفكير وإعادة الإستكشاف ، أما نساء العالم الثالث المغامرات فبدون الإستثناء من هذا النمط وبدت مشاغلهن السباحة ضد التيار . وبهذا مضين قدماً بخططهن الطموح .

الفصل الثالث عشر

النقد اليساري
من الستينيات إلى الثمانينيات

ميزات اليسار الجديد والحركة

شهدت الفترة من أواخر الخمسينيات إلى أوائل السبعينيات في أمريكا ظهور العديد من الجماعات المناهضة للثقافة السائدة والمتسمة بعلو الصوت وهي تتراوح من جماعة «البيت» وفرسان الحرية ومسيرات الحقوق المدنية ودعاة اليسار الجديد والطلاب الناشطين من أجل حرية التعبير والإحتجاجات المناوئة للحرب إلى القوميين السود ودعاة السلام والنسويين والهيبيز وراديكاليي العالم الثالث المحليين ودعاة حقوق الشواذ والسائرين في ركاب اتحادات عمال المزارع واليبيز ومنظمي الكوميونات. وشكلت هذه الجماعات في مجملها ما أسمي «بالحركة» التي بدت رغم جبهاتها العديدة مصممة على زعزعة استقرار التقاليد الإجتماعية الراسخة وتشجيع حملة متعددة الأوجه من أجل التحرر. وانتشرت أساليب جديدة من الزي والكلام والموسيقى والأدب والنقد والمشاركة السياسية والأخلاقيات الجنسية والمعيشة في دليل على شعور ناشيء متجذر في عدم التوقير السياسي وروح العداء للنظام. وتبدو تلك الفترة المضطربة الفاقعة الألوان والتي تبعها رد فعل محافظ طويل الأجل وكأنها في النظرة الاسترجاعية بالغة عدم الاستقرار والتبدل وقصيرة العمر .

وربما لم توصف ظاهرة أخرى في تلك الفترة بأنها أكثر اختلاطاً وراديكالية من اليسار الجديد وهو مجموعة فضفاضة غير ثابتة الملامح من التحالفات المؤقتة التي تشكلت بين ١٩٦٠ و ١٩٧٢ على يد طلاب الجامعات البيض في الغالب. وفي قلب اليسار الجديد نجد جمعية الطلاب من أجل مجتمع ديموقراطي (ط.م.د.) ـ و هي منظمة تسمت عام ١٩٦٠ وأيدتها رابطة الديموقراطية الصناعية التي تجمع فيها مثقفون يساريون أكبر سناً ونقابيون وكانت تأسست في الأصل على يد أبتون سينكلير وجاك لندن في ١٩٠. وفي عام ١٩٦٠ أصبح روبرت آلان هابر و هو طالب في جامعة ميتشيجان رئيساً لجماعة الطلاب من أجل مجتمع ديموقراطي. وسرعان ما غير بالإشراك مع زميله الطالب توم هايدن هذه الرابطة الجامعية المتواضعة من الليبراليين والاشتراكيين والراديكاليين غير محدودي الاتجاه لتصبح منظمة أكثر طموحاً وميلاً لليسار. وربما بدت أول دلائل أهمية ط.م.د. في المؤتمر السنوي الحاسم الذي عقدته في يونيو ١٩٦٢ في بورت هورون بميتشيجان وهي مقر المعسكر الصيفي لاتحاد عمال السيارات. وضم الحضور في اللقاء وهم حوالي الستين ممثلين من اتحاد

الطلاب القومى وحركة الطلاب المسيحيين ولجنة التنسيق السلمى الطلابى والديموقراطيين الشبان ورابطة الإشتراكيين الشباب. وسرعان ما أصبح **بيان بورت هورون** الطويل واسع الإنتشار والذى صاغه هايدن ونقحه آخرون الوثيقة المؤسسة لليسار الجديد الناشىء. ويظهر فى إعلان حركة ط.م.د. التأثر بأفكار كارل ماركس المبكرة وهربرت ماركوزه وبول جودمان وسى. رايت ميلز ووليام أبلمان ويليامز وهو يوضح فقدان الراديكاليين الشبان للإيمان فى المؤسسات والأجهزة البيروقراطية الأمريكية وتوجههم لديموقراطية المشاركة وعدم العنف، وتشككهم فى الأحزاب الطليعية وسلطوية اليسار، وتجاهلهم الواعى لليسار القديم وليبراليى الحرب الباردة. وينتقد الإعلان سياسة أمريكا الخارجية والعداء المسعور للشيوعية ونظام الحزبين الكبيرين والمجمع العسكرى الصناعى والعنصرية والفقر والسلبية الأكاديمية. كما يدعو الطلاب الحركيين إلى تشكيل التحالفات مع حلفاء فى الميادين العمالية ومجالات حقوق الإنسان وغير ذلك من القضايا الليبرالية. ويقال إن عضوية حركة ط.م.د. وصلت فى ذروتها عام ١٩٦٨ إلى مائة ألف عضو فى خمسمائة قسم.(١)

وعندما حذفت ط.م.د. الفقرة التى تستبعد الشيوعيين من دستورها عام ١٩٦٥ فقدت دعم رابطة الديموقراطية الصناعية. وأتى لها فى العام التالى أعضاء فى حزب العمال التقدمى الذي تكون من الشبان الماركسيين اللينينيين الماويين الذين طردوا من الحزب الشيوعى قبلها بسنوات. وبحلول عام ١٩٦٩ أدى هذا الإنفتاح على اليسار مع تزايد راديكالية الفترة إلي تشرذم ط.م.د. فى فئات عديدة تشمل على الأخص العمل التقدمي (ماوي)، وحركة الشباب الثورى رقم واحد (إرهابيين أتباع حركة ويزرمان) وحركة الشباب الثورى رقم إثنان (ستالينيين من الحرس القديم)، والنسويون (حركة ويتش وذوات الجوارب الحمراء فى الأساس)، ومنظمو المجتمع المحلى اليساريون ـ الليبراليون (يذكروننا بالجبهة الشعبية فى الثلاثينيات)، والإشتراكيون التحرريون (على غرار بعض الماركسيين الجدد الأوروبيين). وكان انقسام مناظر قد حدث قبلها بسنوات فى التحرير الجماعى لإحدى مجلات اليسار الجديدة الكبيرة **دراسات على اليسار** (١٩٦٠-١٩٦٧). ومن الفئات الرئيسية الأخرى فى اليسار الجديد نجد حزب العمال الإشتراكى التروتسكى والمشاركين فى حركة حرية التعبير ودعاة السلام المرتبطين بمجلة **التحرير** والهيبيز التابعين لحزب الشباب الدولى. (٢)

وقد اتسم اليسار الجديد فى ذروته بكراهية السياسات الحزبية والإنتخابية، وتزايد السخط على ضعف الديموقراطية «النيابية»، والتركيز على الإنشقاق الثقافى وعمليات المشاركة بدلاً من الثورة السياسية، وتفضيل اللامركزية الإقتصادية والسياسية، والانشغال بالتحرر الشخصى بجانب الإجتماعى، وزيادة التركيز على الطلاب والمثقفين بدلاً من البروليتاريا كالطبقة الأساسية المغتربة فى المجتمع ما بعد

الصناعى، وتصاعد السخط على جفاف وفشل وتسلطات المجتمع الأمريكى، والتعاطف العام مع حركات التحرر فى العالم الثالث، واتساع الانتقاد للجامعات بسبب إجراءها للأبحاث الحربية وتدريب الضباط العسكريين وتأييدها للوضع القائم ووضعها للإستثمارات غير الأخلاقية بأموال المنح، وسلسلة من التحالفات الهشة المتقلبة غير الحزبية مع فئات وطوائف متنوعة باستمرار. ووجد منذ البداية داخل صفوف اليسار الجديد توتر مستمر بين النشطاء والمفكرين، وبين الراديكاليين السياسيين والثقافيين، وبين الإشتراكيين والفوضويين. ومما له مغزى أن العنصر المفتقد فى هذه الصراعات كان العنصر النقابى المرتبط بالحركات العمالية والنقابية التقليدية. وقد تخلى القادة الشبان فى بدء ذلك العقد الراديكالى عن «ميتافيزيقا العمال» متبعين نصيحة س. رايت ميلز فى «خطاب إلى اليسار الجديد» (١٩٦٠). فحيث أن الطبقة الصناعية من عمال الياقات الزرقاء أصبحت راضية فى فترة ما بعد الحرب لم يعد من الممكن توقع قيادتها أو دعمها لحركات التغير الثورى. وفيما بعد أقدمت الفئات الماركسية ـ اللينينية العديدة داخل وخارج ط.م.د. على إعادة ميتافيزيقا العمال بالقوة .

وليس مما يدهش أن أعضاء «اليسار القديم» غالباً ما انتقدوا اليسار الجديد بحدة. وهذا على وجه خاص ما نجده فى العديد من مثقفى نيويورك. إذ يشرح ويليام فيليبس مثلاً سياسة **مجلة بارتيزان** فى الستينيات بقوله إنها فى آن تتعاطف مع «براءة ومثالية الشباب» لكنها «تنتقد حركة الثقافة المضادة واليسار الجديد لتحويل جهلهم وعنادهم وتدليلهم للذات إلى سياسات يسارية طفولية وثقافة دارجة جعلت من نفسها مغتربة وموضة في نفس الوقت».[٣] وكان فيليب راف أكثر صرامة وعملية فى تقييمة لليساريين الجدد : «إنهم لم يبدوا أى فهم لأول قواعد الاستراتيجية الثورية وهى التعليم والحشد والمحافظة على كوادرها القائدة».[٤] وهو يستهجن افتقار اليسار الجديد للتنظيم والإنضباط ويستشهد بلينين وتروتسكى حول ضرورة تكوين الأحزاب وكسب التأييد الجماهيرى. وتشي تأملات إرفنج هو فى سيرته الذاتية عن التعاطف مع اليسار الجديد في سنواته الأولي واليأس منه فى أيامه الأخيرة. ويلوم هو على وجه الخصوص اليساريين الجدد المتأخرين لتمجيدهم لراديكاليى العالم الثالث السلطويين مثل فيدل كاسترو وهوتشى منه، ولاستبدالهم الإنتلجينسيا بالبروليتاريا كطليعة الثورة، ولتشجيعهم الأفكار غير العملية حول ديموقراطية المشاركة بدلاً من الديموقراطية النيابية، ولاستسلامهم كثيراً لنزعة اللاتسامح الأخلاقى (ولاسيما من جانب الفوضويين ودعاة السلام)، ولنبذهم التام لفوائد الإصلاح التراكمى (التدريجية) مفضلين عليها البدائل العنيفة والخيالية، وللكفر بالسياسات الإنتخابية والتأييد الشعبى والتنظيم السياسى الدقيق، ولتجاهلهم لدروس التاريخ الراديكالى الأمريكى وتجارب اليسار القديم، ولتدهورهم فى شكل فئات وطوائف. ويلاحظ هو أن «اليسار الجديد استمر فى

أواخر الستينيات فى الابتعاد عن روح التآخى السابقة متجهاً إلى مذهبية شعواء، ومن روح عدم العنف إلى الإنبهار الرومانسى العدمى «بسياسات الفعل». لقد نما اليسار الجديد بسرعة فى سنوات حرب فيتنام كمركز للمعارضة بالأساس لكنه إذ حبس نفسه فى سياسة يتزايد شبهها بسياسة فئات الجناح اليسارى القديمة أكد أنه فى النهاية لن يفعل أكثر من تكرار انهيارهم». (٥)

وبينما انتقد اليساريون القدماء من عهد الثلاثينيات بحنكة نقاط الضعف السياسية والأيديولوجية عند اليسار الجديد فإنهم أعوزهم النظر السديد فى المشاغل الثقافية والأخلاقية لحركات الطلاب الراديكالية فى الستينيات. وقد صرف العديد من اليساريين الجدد النظر عن القضايا الإقتصادية ومعها النظريات الأوروبية الراديكالية المتجذرة فى النزعة الإقتصادية لأنهم كانوا يعيشون فى فترة من الرخاء وليس فى زمن الكساد. وفضلوا بدلاً من ذلك التركيز على قيم الوعى المتوسع والإستقامة الخلقية. وفى هذه الظروف بدت الأحزاب السياسية والكوادر المنضبطة والخلق البروليتارى أموراً لا علاقة لها بالواقع. ومن هنا لم تجد «الحركة» كبير فائدة فى الماركسية الكلاسيكية عند ماركس وإنجلز أو ميرنج وبليخانوف أو لينين وتروتسكى. ورأت من الأنسب لاحتياجاتها الخاصة التوجه للماركسية الفرويدية عند مدرسة فرانكفورت ولاسيما عند ماركوزه بتركيزه على الوعى الزائف والإغتراب عن الحب والتسامح القمعى. ولم يصبح الماركسيون الأوروبيون الآخرون أمثال أدورنو وألتوسير وبنچامين وباختين وجرامسى موضة ذائعة بين مثقفى الجامعة الأمريكيين إلا بعد موت اليسار الجديد فى المقام الأول. ومن المفارقة الساخرة أن «ماركسية» الراديكاليين القدامى المحليين قد رفُضت بينما اكتسبت راديكالية شخصيات من العالم الثالث مثل فانون وجيفارا وماو شعبية معينة فى *أواخر الستينيات* .

ولم يظهر أثر الثقافة المضادة نفسه على الدراسات الأدبية فحسب فى ظهور النقد النسوى وعلم الجمال الأسود وإنما أيضاً فى ظهور نقد استجابة القارىء المتوجه للطلاب وعلم التأويل الجديد. وليس مما يدهش أن التوجه للظاهراتية والوجودية الأوروبية حدث فى الخمسينيات فى وقت ظهور البوادر المبكرة للثقافة المضادة، ذلك لأن التركيز على الوعى والحرية، والإغتراب واللامعنى، والوحدة والتفاعل الشخصى شغل الباحثين والطلاب الأمريكيين فى ميادين بحثية عديدة من علم الإجتماع وعلم النفس والعلوم السياسية إلى الفلسفة والدين والأدب. ومما له مغزى أن تصاعد الإهتمام بالثقافة المضادة عند النقد الأدبى اليسارى بين المثقفين الجامعيين المولودين بين أواخر العشرينيات وأواخر الثلاثينيات حدث فى الستينيات كما سنرى فى القسم التالى عندما نناقش بروس فرانكلين ولويس كامب وبول لاوتر وريتشارد أومان. وقد تحول بعض الأدباء اليساريين الأمريكيين الذين برزوا فى الستينيات، على العكس من

النقاد الذين ظهروا فى السبعينيات، إلى الماركسية الأوروبية الجديدة مثلاً كما فعل فريدريك چيمسون وچيفرى ل. سامونز اللذان نتناولهما فى القسم الثالث من هذا الفصل. وأدى نشوء النظرية النقدية الأدبية خلال أواخر السبعينيات كفرع دراسى قوى ومتنامٍ ببعض النقاد اليساريين وعلى الخصوص چيرالد جراف وفرانك لينتريكيا إلى توجيه انتقادات واسعة النطاق لكل الحركات والمدارس النقدية الرئيسية كما سنوضح فى القسم الرابع. ووصل بعض النقاد الماركسيين المولودين بعد عام ١٩٤٠ والذين برزوا فى أواخر السبعينيات وما بعدها الماركسية بالتفكيكية ـ وهو ربط قام به ضمن آخرون چون برينكمان ومايكل ريان وجاياترى سبيڤاك الذين نتناولهم فى القسم المعنون «النقد التفكيكى اليسارى». وما يميز كل هؤلاء النقاد اليساريين فى عصر الفضاء هو تكريس جهدهم لدراسة النقد الثقافى فى مقابل الممارسات الشائعة للنقد الشكلى. وقد نفذ بعض المنتمين للنقد الثقافى مثل ستيفن جرينبلات وإدوارد سعيد مشاريعهم اليسارية بدون الاعتماد على التقاليد أو المذهبيات الماركسية، بل كونوا ممارسة «بعد ماركسية» ندرسها فيما بعد تحت عنوان «النقد الثقافى ما بعد الماركسى». ويمد هؤلاء النقاد الأدبيون اليساريون وغيرهم من ميراث اليسار الجديد و «الحركة» اللذان هزا المجتمع الأمريكى بين عامى ١٩٦٠، ١٩٧٢. وفى أوائل الثمانينيات التقت شتى تيارات النقد اليسارى فى مشروع لوضع «الدراسات الثقافية» نستكشفه فيما بعد تحت عنوان «الدراسات الثقافية فى الجامعة» .

وهذا تصوير مراقب فى أوائل الثمانينيات لبروز الماركسية فى الجامعة بين الستينيات والثمانينيات :

إن الماركسية الأمريكية محترمة الآن. فدعاتها يدرسون وأحياناً يعينون فى المدارس الراقية والكليات المحلية. وتظهر أعمالهم فى مطبوعات دور النشر الجامعية والفصليات التى تعبر عن المسار الثقافى العام. بل إن الماركسية هى المسار الثقافى العام فى بعض الميادين مثل التاريخ الأمريكى ... ولكل ميدان دراسى، وبالتأكيد لكل علم إجتماعى، مجلته الماركسية وتجمعه أو جماعته الفرعية الراديكالية التى تتنافس أو تلتقى مع المنظمة المهنية الرئيسية فيه. ولهذه الجماعات مجتمعة ما يزيد عن الإثنى عشر ألف عضو وهو أكبر وأهم حشد للدارسين اليساريين فى التاريخ الأمريكى. (٩)

وبالفعل فقد درس الأدباء اليساريون البارزون فى الثمانينيات فى الجامعات الرئيسية وحرروا المجلات الراديكالية أو الوسطية أو أسهموا فيها، وشغلوا مناصب القيادة فى الاتحادات والمؤسسات الكبرى، ونشروا أعمالهم من خلال دور النشر الأكاديمية المحترمة. وإذا كنا نتعرض للعلاقات بين الجامعة والدعاة اليساريين للنقد الثقافى فيما بعد فى هذا الفصل فيكفى فى البداية أن نلاحظ أنه بين أواخر الستينيات وأواسط الثمانينيات برزت حركة متعددة الأوجه متباينة المكونات للنقاد الأدبيين

اليساريين. وفي نفس الوقت شغل العديد من بقايا يساريي مثقفي نيويورك ـ هو وكازين وفيليبس وراف من بين كثيرين ـ مناصب عالية في الجامعات الكبرى. ولا داعي للقول بأن التفاعل بين هذه الجماعات كان في أضيق الحدود وإن سعى ريتشارد بوارييه مثلاً إلى ربط ميراث اليسار القديم بالجديد من خلال مجلته **راريتان** (أسست ١٩٨١). وجمع چيرالد جراف وغيره من مثقفي نيويورك أحياناً بين أفكار اليسار القديم والجديد .

الهجوم على مؤسسة الدراسات الأدبية

لم تقتصر أخلاقية ومزاج الستينيات المتصاعدة الراديكالية على طلاب اليسار الجديد. إذ بدأت جماعات من الطلاب السابقين والخريجين والأساتذة والمهنيين الشبان في تنظيم أنفسهم في السنوات الأخيرة في العقد. ففي ١٩٦٧ مثلاً أسست ط.م.د. حركة المجتمع الديموقراطي لتنمية الراديكالية بين غير الطلاب . وفي ذلك العام نفسه أسست جمعية الراديكاليين المهنيين وفي العام الذي تلاه بدأ المؤتمر الجامعي نشاطاته. وحضر مؤتمره التنظيمي في مارس ١٩٦٨ عدد من كبار شخصيات ط.م.د. بما فيهم آل هابر وتوم هايدن وستوتون ليند وريتشارد فلاكس. وحسب ما يقول جدول أعمال المؤتمر الجامعي الجديد فإن هذه الجماعة تهدف إلى تنظيم الميدان الجامعي وتشجيع الأبحاث الراديكالية والإعلان عن تورط الجامعات في الحرب والقهر ووضع منظورات راديكالية في المهن. وقد نفذ ذلك الهدف الأخير من خلال تشكيل تجمعات راديكالية داخل المهن. وتكاثرت هذه التجمعات داخل ميادين الدرس العامة بين عامي ١٩٦٨، ١٩٧٢ ـ العام الذي طويت فيه صفحة المؤتمر الجامعي الجديد. وكان لويس كامپ من بين أعضاء اللجنة التوجيهية للمؤتمر الجامعي الجديد في عام ١٩٦٨ وهو أستاذ مساعد يبلغ التاسعة والثلاثين ويرأس القسم الأدبي في معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا. وقد شغل قبلها بعدة أشهر كعضو في ط.م.د. منصب المدير القومي المساعد لجماعة «قاوم» التي تضم رجال الدين والصحفيين والكتاب والمثقفين والأساتذة الجامعيين الناشطين في معارضة حادة ضد حرب ڤيتنام والمؤيدين لحركة رفض التجنيد . ومن بين أعضاء «قاوم» النشيطين كان يوجد فيليب بيريجان ونعوم شومسكي ووليام سلون كوفين وألين جينزبرج وبول جودمان ودوايت ماكدونالد وهربرت ماركوزه وريتشارد أومان ولينوس بولنج وسوزان سونتاج وبنچامين سبوك .

وفي اليوم الأول من مؤتمر اتحاد اللغة الحديثة عام ١٩٦٨ الذي انعقد في نيويورك في ديسمبر بحضور اثنى عشر ألف عضو ألقي القبض على لويس كامپ وخريجين آخرين في ردهة فندق أمريكانا بعد مشادة مع حرس الفندق حول حقهم في رفع لافتات المؤتمر الجامعي الجديد. وأثار هذا الإعتقال الكثير من أعضاء اتحاد اللغة

الحديثة وتحول بسرعة إلى قضية مشهودة. وجمعت أموال للكفالة فى القبعات، وانتشرت الشائعات لتضخم من ذلك الإحتكاك العادى مع الشرطة. وانتخب لويس كامب فى شهرته المتصاعدة النائب الثانى لرئيس اتحاد اللغة الحديثة ثم وصل إلى الرئاسة عام ١٩٧١. وفى نفس الجلسة أقر ستمائة دارس أدبى من الحضور أربعة قرارات سياسية : أحدها ضد حرب ڤيتنام، والثانى ضد التجنيد، والثالث ضد قمع الكتاب، والرابع ضد المواد التى تحظر أعمال الشغب فى التشريعات التعليمية. وطرح فى هذه الجلسة كذلك لأول مرة إقتراح تشكيل لجنة وضع المرأة المهنى. وبعد هذا التحول الراديكالى فى اتحاد اللغة الحديثة مثالاً، وإن كان متواضعاً، لتوسع «الحركة» داخل المهن .

وكان الذى رشح كامپ فى الجلسة ريتشارد أومان محرر مجلة **الإنجليزية فى الكلية** وعضو المؤتمر الجامعى الجديد البالغ سبعة وثلاثين عاماً من العمر وزميل كامپ فى غرفة المؤتمر. وكان كلا الأستاذين إشتراكيين ينتقدان مؤسسة الدراسات الأدبية بشكل متصاعد بما فيها النصوص الدراسية المتبعة للمسار الفكرى العام والكتب الإرشادية التعليمية والمجلات والجمعيات العلمية والمؤسسات ودور النشر وبرامج الدراسات العليا وأساليب التمويل وإجراءات الإختبارات والأخلاقيات المهنية والأيديولوجيات المؤسسية المسيطرة. ويقول كتاب أومان المشهور **الإنجليزية فى أمريكا: نظرة راديكالية للمهنة** (١٩٧٦)، والذى كتب بين عامى ١٩٦٥ و ١٩٧٥، بالتعاون مع كامپ: «بعد سبعة عشر عاماً من الحديث والعمل معه لست متأكداً ما هى أفكاره وما هى أفكارى هنا، لكننى أعرف أننى لم أكن لأكتب هذا العمل بدون زمالته». (٧) ويضيف أومان فى تصديره للكتاب : «لقد فكرت وكتبت كثيراً حول المهنة متعاوناً مع أعضاء التجمع الراديكالى للإنجليزية واللغات الحديثة». ويرى أومان أن اتحاد اللغة الحديثة ذى الثلاثين ألف عضو هو رغم تحوله الراديكالى المؤقت عام ١٩٦٨ «حوت» نخبوى «يتبع سياسات الحياد ومصالح الطائفة مما يعنى أنه يحافظ بالأساس على الوضع الراهن». (٤٥) وأكثر ما يستهجنه هو تواطؤ المثقفين الأدبيين مع فرض الطابع المهنى على العلم الأدبى الذى يفرضه المجتمع «البورجوازى» فى مرحلة تدهور الرأسمالية الصناعية المتقدمة. ويعرب أومان فى النهاية عن أمله فى التحول الإشتراكى للمجتمع والمهنة .

ويرى أومان أن المهنة بها قوتان : إحداهما محافظة تؤكد التقاليد والأخرى نقدية ذات إمكانية ثورية. وتنكر مؤسسة الدراسات الإنجليزية القوة النقدية عند كل نقطة وتؤمن بنظرة وقائية للأدب مما يضمن تعقيم الثقافة الأدبية. وتصور كل مدارس النقد «البورجوازى» الأدب كشىء خاص ومنفصل يعلو على الظروف والنزعة التجارية والسياسة والعلم والتكنولوجيا : فالأدب ينتشل النقاد والطلاب بشكل إعجازى من

الحاضر ويوحدهم مع «التراث» الخالد. ويذهب أومان على العكس من ذلك إلى أن الأدب «يأتى من الأزمنة والظروف الاجتماعية المحددة وهو يساعد فى خلق المستقبل. وهو ككل الفن ينحو للتمرد وكسر المقدسات ...» (٥٨) غير أن الشكلية المسيطرة على أقسام الإنجليزية تروض هذه القوة المخربة وتولد سياسة التمسك بالأمر الراهن ومعها منهجية خداعة تتحدث عن اللامصلحية والبحث المتحرر فى القيم بما ينسجم مع نموذج البرج العاجى الذى تقوم الجامعة العصرية عليه بأخلاقيتها المهنية. إن أساتذة الأدب لا يدرسون فقط مهارات التحليل والتنظيم والطلاقة فى اللغة ولكن كذلك الإبتعاد والحرص والتعاون وكلها جوهرية فى البناء التكنوقراطى الرأسمالى ولسير المجتمع الليبرالى سيراً منتظماً. والدراسات الأدبية الأكاديمية ككل المؤسسات هى جزء من النظام الإجتماعى وتعيش من خلال المساعدة فى استمراريته. ومايريده المجتمع وقادته من الأدب والنقد هو ثقافة تدعم النظام الإجتماعى وتثبط التمرد بينما تسمح بأساليب مأمونة من عدم التمشى .

ولا يناقش ريتشارد أومان فى وضع نظراته للأدب والنقد الكتاب والأعمال الأدبية والحركات والموضوعات الأدبية بل يفحص الكتب الدراسية والإتحادات المهنية والإختبارات المعيارية وأقسام الأدب. وهو لا يعنى بالمجال الجمالى للأدب والقيم الإنسانية بل بالأسس الإجتماعية الإقتصادية والسياسية الراهنة للمؤسسات الثقافية. وقد امتدت من الستينيات إلى الثمانينيات طريقتان للبحث إتسم بهما مثقفو الأدب اليساريون وهما التحليل المؤسساتى والتحليل الأيديولوجى .

هاجم لويس كامب بحدة فى سلسلة من المقالات نشرت بين عامى ١٩٦٧ و ١٩٧٠ فى منافذ مثل **مجلة هاربر** و **الأمة** و **التغيير** مدارس النقد السائدة من الشكلية إلى نقد الأسطورة إلى الوجودية والبنيوية لرفضها ربط الأدب بالحياة، والفكر بالفعل، ولجعلها البحث النقدى أسلوباً سلبياً متلصصاً ومنفصم الشخصية يمارسه مهنيون مغتربون. ويخدم أسلوب النقد فاقد القيمة هذا المصالح الراهنة للمؤسسات الأكاديمية فى أمريكا. ومن الواضح عند كامب أن «الجامعة خادمة للإقتصاد، ووظيفتها المؤسسية هى الإسهام فى الإنتصارات التكنولوجية للرأسمالية. وأقسام الأدب متورطة فى هذه العملية قدر تورط أقسام الإدارة الصناعية». [8] والوظائف الأساسية للأكاديميين هى دعم الوضع القائم، ومنح أوراق الإعتماد، وسوق الطلاب إلى داخل الهرمية الإجتماعية، وتخريج الكوادر الصناعية. «إن الجامعة الأمريكية تؤدى مجموعة متنوعة من الوظائف المترابطة. فهى تنتج الأبحاث المتصلة بالحرب، وتروج لأيديولوجيات الطبقة الحاكمة، وتدرب الخبراء فى أعمال مكافحة التمرد، وتساعد على وضع استراتيجيات للسيطرة على أعمال الشغب، وما إلى ذلك». [(٩)] وما يميز ويسم أقسام الأدب فى الجامعات وكذلك غيرها من الأقسام الأكاديمية هو السعى وراء الترقى

المهنى والبيروقراطية والإنعزالية والنزعة الجمالية والإستقطاب لصالح المجتمع الرأسمالى وكلها تؤدى إلى «القبول الهادىء بالخيانة الفكرية والأخلاقية». ("ف.د.أ."، ٩٠)

ويرى كامب أن الأدب يقوم بدورين متناقضين : فهو يولد القهر الثقافى ويمكن من التحرر العاطفى والفكرى. والثقافة الرفيعة لأوروبا الغربية («الكتب العظمى») تعطى لها الأولوية خدمة للمصالح المسيطرة للطبقة الحاكمة على ثقافات الأعراف والنساء والطبقة العاملة. ومع ذلك فإن «إطعام الناس بالقوة غذاءاً دسماً من الروائع الأدبية الغربية سيجعلهم يزدادون مرضاً» ("م.أ."، ٣٠) بإيجاد إحساس من الدونية وبشل الحركة وتشجيع الخضوع. والأدب بدلاً من أن يكون أداة أو سلاحاً لقهر الطبقة الحاكمة به إمكانية التحرير شريطة أن يوضع داخل سياق حى يقترب من الحياة اليومية وأن يبتعد عن وضعه المقدس داخل التراث العظيم. «على الرغم من تجار الأكاديمية عندنا ليس الأدب سلعة بل علامة الفعل الخلاق الذى يعبر عن الحاجات الشخصية والاجتماعية والتاريخية .وهو بهذا يزعزع الوضع القائم على الدوام». ("ف.د.أ."، ٩١) ومهمة الناقد الراديكالى هى تدمير المعتقدات والإجراءات الموروثة مما يجعل الأدب أداة للتحريض والمقاومة وقوة من أجل الحرية والتحرير الحقيقى. «علينا كأعضاء فى الطبقة الوسطى المتعلمة أن ندرك أن كلماتنا يجب أن تنزع مصداقية ثقافتنا. والمفكرون الأدبيون والمدرسون منا يجب أن يبينوا من خلال أعمالنا أن الفنون ليست متاحة فقط للمترفعين». ("م.أ."، ٣٢-٣٣) والهدف النهائى لثورة كامب الغاضبة هو تقسيم المجتمع الرأسمالى فى طبقات وتواطؤ الجامعة فى هذا التقسيم الشرير للمجتمع فى شرائح متراتبة. ومؤسسات الدراسات الأدبية تعبر عن كل هذا وتقويه فى آن .

قدم فريدريك كروز فى عدد خاص عام ١٩٧٢ فى **المجلة الفصلية الثلاثية** عن «الأدب فى الثورة»، وهو عدد احتوى إسهامات من راديكاليين أمثال نعوم شومسكى وتود جيتلين وكارل أوجلسبى وريموند وليامز، انتقاداً خشناً لليسار الجديد و «الحركة» وخص بالذكر لويس كامب لتوجهاته الستالينية، ولخلطه بين الأدب والدعاية، ولفهمه التعليم على أنه تلقين مذهبى، ولكراهيته للأدب البورجوازى بينما هو يحبه. ويرى كروز أن كامب أشبه بالواعظ الذى يتزوج عاهرة هو مجبر على بيع بضاعتها. وكان كامب قد أكد تلك الصورة الخبيثة التى رسمها كروز فى مقالة مغمورة كتبها عام ١٩٦٤ لزملائه الراديكاليين : «عندما توقفت أخيراً فى ميدان نافونا لأراقب رفاقى السياح أكثر من مراقبتى لنافورة بيرنينى لم أجرؤ على التفكير فى الجرائم والمعاناة البشرية التى جعلت ذلك المنظر ووجودى فيه أمراً ممكناً. لقد وقفت محاطاً بأشياء لا تقدر بثمن وكنت أقدرها. ومع ذلك فأنا أكره النظام الإقتصادى الذى وضع ثمناً على

الحجر المنحوت بدقة». [١٠] ويصور إرفنج هو فى **هامش الأمل** (١٩٨٢) كامب كرجل «سلبته لبه روح العصر» (٣٠٧ وذلك ما أكده كامپ بحنكة فى مقالته «الدراسات الإنسانية واللاإنسانية» (١٩٦٨) والمنشورة فى مجلة **الأمة**. إذ تجبر الرأسمالية الصناعية الناس أحياناً على الإتيان بأفعال لا عقلانية ؛ لأنها توجد انقسامات حادة بين قيمهم ونشاطاتهم اليومية وواقعهم الإجتماعى الأوسع. ويتخذ كامپ مثالاً له ثلاثمائة طالب فى جامعة بوسطون عام ١٩٦٧ أعادوا بطاقات التجنيد رافضين بذلك حضارتهم. وأفعال المقاومة النقدية من جانب المثقفين الراديكاليين تظهر نفسها بالضرورة كهذا الفعل المجنون والمشوه على أنها سفيهة أو مختلة عقلياً. ذلك لأن القوى الإجتماعية الفاعلة تتطلب النظر لأفعال المقاومة باعتبارها جنوناً .

عندما جمع إتحاد اللغة الحديثة العدد المئوى من **منشورات إتحاد اللغة الحديثة** عام ١٩٨٤ عين بول لاوتر للكتابة عن أثر المجتمع في مهنة النقد الأدبى بين عامى ١٩٥٨ و ١٩٨٣. وكان لاوتر راديكالياً مرتبطاً بالحركة فى الستينيات. وانتفع أومان من مساعدته كما لاحظ فى تصديره لكتابه **الإنجليزية فى أمريكا**. ومن بين مؤهلات لاوتر الراديكالية عضويته فى فترة المراهقة فى الإتحاد القومى لترقى الملونين، ونشاطاته فى مدارس الحرية بمسيسيبى عام ١٩٦٤، وعضويته فى ط.م.د، ودخوله السجن عدة مرات بسبب إحتجاجات راديكالية. ونشاطاته لصالح النسوية ولاسيما باشتراكه مع فلورنس هو فى تأسيس دار النشر النسوية عام ١٩٦٩، واشتراكه مع لويس كامپ فى تحرير كتاب **سياسات الأدب : مقالات منشقة عن تعليم اللغة الإنجليزية** (١٩٧٠) والذى احتوى على مقدمة وإحدى عشرة مقالة بأقلام يساريين مثل بروس فرانكلين وفلورنس هو وريتشارد أومان وليليان روبنسون وكان بعضهم أسهم بهذه المقالات أصلاً لعدد ماركسى خاص فى مجلة **الإنجليزية فى الكلية** نشر فى مارس ١٩٧٠. وقد بدأ لاوتر حياته الأكاديمية كغيره من الراديكاليين المولودين فى الثلاثينيات بمجرد بدأ انهيار «إجماع» الخمسينيات وطروء «أزمة» السبعينيات. كما وصل إلى النضج المهنى خلال تراجعات السبعينيات. وقد خص فى نظرة ألقاها من موقعه فى أوائل الثمانينيات على ربع قرن ثلاثة مجالات ذات أهمية خاصة له فى الدراسات الأدبية فى أمريكا : حالة إتحاد اللغة الحديثة، وحالة نسق الأعمال المعتبرة، ووضع النظرية والممارسة النقدية .

ويرى لاوتر أن اتحاد اللغة الحديثة توسع وتنوع بشكل هائل ما بين الخمسينيات والثمانينيات لكن «التركيب الهرمى للمهنة يظل كما هو فى الجوهر وهكذا، حتى الآن، يظل التركيب الهرمى لما نقدره من أشياء».[١١] وعلى الرغم من المكاسب المؤثرة التى تحققت فى البحث النسائى والعرقى لم يبد على نسق النصوص المعتبرة التى تدرس

فى قاعات الجامعة خلال الثمانينيات «أى تحسن ذى مغزى عن المسح الذى أجراه عام ١٩٤٨ المجلس القومى لمدرسى الإنجليزية لتسعين مقرراً أولياً» .(٤٣٥) ويقوم هذا الإستنتاج على مسحين لمئات من المقررات جمعت من كافة أنحاء البلاد فى الثمانينيات. ومثلما كانت الأيديولوجية النقدية الحاكمة فى أواخر الخمسينيات هى «الشكلية» فإن الطريقة النقدية السائدة فى الثمانينيات هى «الشكلية» وإن توسعت لتشمل التأويلية والسيميوطيقا وما بعد البنيوية، وكل هذه المذاهب النقدية «تقبل الموقف الشكلى من خلال تحليل النصوص بما فيها خطابها هى على أنها فى المقام الأول موضوعات مستقلة معزولة عن أصولها أو وظائفها الإجتماعية». (٤٢٥) وأكثر ما يؤسف لاوتر فى هذا النقد الرائج هو انحيازه للغويات والفلسفة وليس التاريخ وعلم الاجتماع، وميله لأن يصبح ميتانقد [نقد واصف] غموضى يحيل إلى ذاته فى خرق فاجر للمهنية، وتفضيله لنسق محدود من النصوص النخبوية، وتزايد تخليه عن الشرح العملى والقيم الإنسانية، وتعمق احتلاله لقلب المهنة .

وقد هاجم كامپ وأومان ولاوتر مؤسسة الدراسات الأدبية فى أكثر الصور إثارة وبقاءً فى الذاكرة بتركيزهم على اتحاد اللغة الحديثة وهو المؤسسة القومية الرائدة للمشتغلين الأكاديميين بالأدب والتى تجسد وتنتشر فى مجلاتها ونشراتها وتقاريرها وكتبها ومؤتمراتها وشبكتها المعقدة من المعلومات والتأثير النماذج والقيم العلمية والتعليمية الحاكمة والمشكلة للبحث والتدريس الأدبى فى أمريكا. وعلى الرغم من أن النشاط الحركى داخل اتحاد اللغة الحديثة لعناصر من المؤتمر الجامعى الجديد والتجمع الراديكالى وغيرهم من أشخاص «الحركة» أدى إلى صدور قرارات يسارية قوية، وإلى ترأس لويس كامپ وفلورنس هو للإتحاد، وإلى إنشاء لجنة الوضع المهنى للمرأة وجماعات وندوات النقاش الماركسى فى المؤتمرات السنوية فإن وقع هذه النجاحات الماثلة للأعين على اتحاد اللغة الحديثة كان محدوداً وقصير العمر حسب ما ارتأى لأومان ولاوتر فى نظراتهما إلى الوراء. فبعد راديكالية أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات ظلت «الشكلية» حاكمة فى الدرس الأدبى ولم يتغير كثيراً نسق الأعمال الأدبية التى تدرس. ولم يحل أدب الأعراق أو الطبقة العاملة أو النساء أو الأدب الشعبى محل «الكتب العظيمة» للرجال البيض من الأرستقراطيين والطبقة الوسطى. ولم يحل النقد الثقافى الإجتماعى التاريخى محل النقد الجديد أو نقد الأسطورة أو النقد الوجودى. بل إن التأويلية والبنيوية والتفكيكية وصلت فى نهاية العقد لتقوى من الممارسة السائدة للتحليل اللغوى المعادى للتاريخ والشخصى. كذلك فعل نفس الشىء نقد استجابة القارىء بطريقته الخاصة. وكان فرانك لينتريكيا أقوى معبر عن هذه الشكوى اليسارية ضد الواصلين الجدد فى كتابه الواسع الإنتشار **بعد النقد الجديد** (١٩٨١) .

ولكن على الرغم من صعود نجم الإتجاهات المحافظة والتراجعات التى اتسمت بها أمريكا فى السبعينيات وعلى الرغم من موت اليسار الجديد و «الحركة» بدا المجتمع وقد قطع شوطاً كبيراً مبتعداً عن إجماع الحرب الباردة والنزعة المكارثية والتطهيرات التى قامت بها لجنة مجلس النواب حول النشاطات اللاأمريكية وهى كلها من الظواهر التى اتسمت بها الخمسينيات. وقد ذهب نورمان روديش فى مجموعة من ثمانى عشرة مقالة صدرت فى منتصف السبعينيات لنقاد ماركسيين من أضراب لى باكساندال وبروس فرانكلين وفريدريك چيمسون وجايلورد سى. ليروى وليليان روبنسون وبول سيجل إلى أن نهضة ماركسية متواضعة تجرى ويهدف كتاب **أسلحة النقد : الماركسية فى أمريكا والتراث الأدبى** (١٩٧٦) إلى تدعيمها. والشىء الغريب فى النقد الماركسى لهذه النهضة المرتبطة باليسار الجديد لما بعد الخمسينيات وبالحركة هو تجاهلها الكامل لليسار القديم. فلا نجد ذكراً لـ ڤى. ف. كالڤرتون وچيمس ت. فاريل وجرانڤيل هيكس وبرنارد سميث وإدموند ويلسون أو غيرهم من النقاد اليساريين البارزين فى الثلاثينيات. لقد نُسى تراث الراديكالية المحلية المنبثق فى القرن التاسع عشر خلال ذروة اليسار الأدبى الجديد. وقد لقب هذا التراث الموصوم بصفات عامة مثل «طائفى» و «شيوعى» و «ستالينى» ولم يهتم به سوى المؤرخين وبعض مثقفى نيويورك الشباب. ولم يقتصر التشكك الخطير فقط على الإعتقاد القديم فى البروليتاريا كالطليعة الوحيدة للثورة الإشتراكية بل تضاءلت كثيراً هالة وجاذبية الماركسية السوفيتية المبكرة من جراء التدخلات الروسية اللاحقة فى المجر عام ١٩٥٦ وتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ ثم الإضرابات العمالية فى بولندا عام ١٩٧٠. وكان ماو وتشى جيفارا أكثر جذباً لاهتمام المثقفين فى الحركة وأكثر قرباً من ستالين وخلفائه الذين فقدوا مشروعيتهم. ولم تتواصل الماركسية الجديدة مع القديمة بصورة منتجة إلا بعد أن نشر فرانك لينتريكيا عام ١٩٨٣ تحليلاً مطولاً للنقد الراديكالى المبكر لكينيث برك .

وعلى النقيض من ظاهر الأمور فإن وضع النقاد اليساريين فى الجامعات خلال أوائل السبعينيات كان مقلقلاً . ولم يبين هذا الوضع لرجال الأدب أكثر من فصل بروس فرانكلين عام ١٩٧٢ من جامعة ستانفورد من منصبه كأستاذ مساعد للأدب الإنجليزى والأمريكى. (ونقول إستطراداً إن عام ١٩٧٢ شهد حل المؤتمر الجامعى الجديد ونهاية فترة رئاسة كامپ لاتحاد اللغة الحديثة والهزيمة لليبرالى جورج ماكجوفيرن فى الإنتخابات الرئاسية القومية على يد ريتشارد نيكسون صاحب الإتجاه المحافظ). وبينما كانت المؤهلات الأكاديمية لبروس فرانكلين لا تشوبها شائبة فإن أراءه السياسية حول دور الجامعة فى الأبحاث الحربية كانت غير مقبولة عند إدارة جامعة ستانفورد لأن هذه الآراء أدت بفرانكلين إلى الدعوة لاحتجاجات طلابية ضد إجراء الأبحاث العسكرية فى الجامعة. وبعد عامين من فصله حصل فرانكلين على منصب

لمدة عام فى جامعة ويزليان حيث كان يعمل أومان وروديش ثم حصل على منصب دائم فى جامعة رتجرز بمقر نيوارك حيث سمى أستاذاً متميزاً عام ١٩٨٠ .

كان بروس فرانكلين اشتراكياً فى أوائل الستينيات تحول إلى الماركسية اللينينية والماوية عام ١٩٦٧ كما قال فيما بعد فى سيرته الذاتية **رجوعاً إلى حيث جئت : حياة فى موت الإمبراطورية** (١٩٧٥). وقد انشغلت مقالته الشخصية سيئة الصيت «تدريس الأدب فى أرقى أكاديميات الإمبراطورية»، والتى نشرت عام ١٩٧٠ فى **الإنجليزية فى الكلية** ثم فى **سياسات الأدب** لكامپ ولاوتر، بالنقد الغاضب لكل من المؤسسة الشكلية للدراسات الأدبية وبالنقد الذاتى على الطريقة الصينية وبالسيرة الذاتية. ونعلم من تلك السيرة أن فرانكلين نشأ فى أوساط الطبقة العاملة، وأنه يدين القيم الثقافية الأرستقراطية والثقافية، وأن دراسته الجامعية فطمته من جذوره وأفضلياته البروليتارية، وأنه عمل كضابط استخبارات خلال الخمسينيات فى القيادة الجوية الإستراتيجية يساند طائرات التجسس التى تنزل العملاء لإثارة القلاقل، وأنه ذهب إلى ستانفورد وحصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٦١، وأنه حانق على تعليمه الجامعى. ويقول فرانكلين عن هيئات تدريس الأدب :

لم يهتم أحد بالقضايا الأيديولوجية الرئيسية لقرننا ولم يعرف أحد الأفكار الرئيسية التى تهاجم معتقداتهم هم. لقد كانوا جميعاً يجهلون ماركس وإنجلز ولينين وماو والنقد الماركسى. (وكان هذا قبل أن يستأجروا، لعامين كما اتضح، ذلك المعادى للشيوعية المحترف والمشهور إرڤنج هو). (١٢)

ويرى فرانكلين أن الخطأ فى المهنيين الأدبيين الأكاديميين هو انغماسهم الكامل فى أيديولوجية البورجوازية الشكلية التى تتجذر هى نفسها فى النزعة المعادية للبروليتارية والمضادة للثورة فى الثلاثينيات. «إن الشكلية فى الوقت الراهن هى استخدام علم الجمال لجعلنا لا نرى الواقع الإجتماعى والأخلاقى». (١١٣) والأعمال النخبوية التى ترفع لواؤها العقيدة الشكلية تحتقر الجماهير وقياداتها. وهذا النظام يقذف بالأعمال الشعبية مثل روايات الغرب الأمريكى والخيال العلمى إلى الفئات «التحت أدبية» كما فعل بنصوص المؤلفين النساء والعرقيين. والطبيعة الإنسانية وفق المذهب الشكلي فاسدة بينما الأدب العظيم إنجاز بشرى متسام منفصل عن قيود الطبقة الإجتماعية والنضال السياسى. ولكن فرانكلين يري «أن الشيء يكون جيداً فقط عندما يجلب المنافع الحقيقية لجماهير الناس» مقتبساً هذا التصدير من أحاديث ماو فى ندوة ينان.

وقد تضاءل نفوذ النقاد اليساريين البيض البارزين والذين ظهروا فى ذروة «الحركة»، بمن فيهم كامپ وأومان ولاوتر وفرانكلين وغيرهم، على مدى السبعينيات ليس فقط بسبب رد الفعل المحافظ ولكن أساساً لأنهم لم يؤلفوا مقالات جدالية حول

أحدث طرق النقد ونظريته التى اكتسحت الميدان فى فترة ما بعد حرب فيتنام. وأدى هذه المهمة على أشهر وجه خلال السنوات الأخيرة لهذا العقد الإشتراكيون الشبان مثل فرانك لينتريكيا وجراف. أما ما أنجزه من سبقوهم مباشرة فكان خلق ميلاد جديد للنقد الاشتراكى مما فتح المجال للمزيد من التطورات داخل مؤسسة الدراسات الأدبية. ونتيجة لليسار الأدبى الجديد أصبحت بعض دور النشر والدوريات والجمعيات العلمية ومعاهد الأبحاث وبرامج الدراسات العليا التابعة للمسار العام أكثر انفتاحاً نسبياً واهتماماً بالبحث اليسارى عما كانت من قبل.

الماركسية الأوروبية الجديدة والنظرية الجدلية

سعى بعض النقاد الأدبيين الأمريكيين بدءاً من السبعينيات إلى تطوير نظرية جدلية مركبة تقوم على أعمال كبار الماركسيين الجدد الأوروبيين. ومن أوائل النصوص وأكثرها أهمية فى هذا المسعى كتاب فريدريك چيمسون **الماركسية والشكل : نظريات الأدب الجدلية فى القرن العشرين** (١٩٧١) ومن بين أمثال هذه الكتب نجد لچيفرى ل. سامونز **علم الإجتماع الأدبى والنقد التطبيقى : مبحث** (١٩٧٧) ولفريدريك چيمسون عمله اللاحق **اللاوعى السياسى : القص كفعل رمزى اجتماعى** (١٩٨١) وما يميز هذه الدراسات وأمثالها مبدئياً عن أعمال نقاد الحركة هو الإنغماس البحثى فى المشاريع الماركسية للمنظرين الألمان والفرنسيين المعاصرين .

ويقدم فريدريك چيمسون فى **الماركسية والشكل** فصلاً مطولاً بعنوان «نحو نقد جدلى» تسبقه دراسات مفصلة لـ ت. و. أدورنو ووالتر بنچامين وهربرت ماركوزه وإرنست بلوخ وجيورج لوكاتش وچان بول سارتر. ويوضح چيمسون فى تصدير الكتاب أنه غير مهتم بالماركسية الثورية بعد الثورة ولا بالماركسية الفلاحية فى العالم الثالث ولا بالماركسية الصناعية الأمريكية فى فترة ما بين الحربين. لكن انشغاله هو بالرأسمالية الإستهلاكية والمجتمع ما بعد الصناعى – وهى الإهتمامات الكبرى للماركسية الجديدة فى أوروبا الغربية. والكلمات الإفتتاحية فى كتاب چيمسون كاشفة:

> عندما يفكر القارىء الأمريكى فى النقد الماركسى الأدبى أتخيل أن ما يتبادر إلى ذهنه هو أجواء الثلاثينيات. إن القضايا المشتعلة لتلك الأيام – العداء للنازية والجبهة الشعبية والعلاقة بين الأدب والحركة العمالية والصراع بين ستالين وتروتسكى وبين الماركسية والفوضوية – قد ولدت جدالاً قد ننظر إليه بحنين لكنه لم يعد يتماشى مع ظروف العالم اليوم. (١٣)

ويعلن چيمسون بعد صفحات عدة أن «الحقيقة التى كان على النقد الماركسى فى الثلاثينيات التعامل معها هى حقيقة أوروبا وأمريكا البسيطتان اللتان لم تعودا موجودتين. كان ذلك العالم يشبه أنماط الحياة لقرون خلت أكثر مما يشبه عالمنا» (ف)

ويتمكن چيمسون بمقولة أن الوقائع الإجتماعية المختلفة تتطلب أشكالاً مختلفة من الماركسية من طرح أعباء الأرثوذكسية التقليدية وراء ظهره ومن تبرير أنواع عدة من الماركسيات الجديدة ومن الحكم على اليسار القديم وعلى بقايا اليساريين وسط مثقفى نيويورك المسنين بأنهم غير ذوى صلة بالواقع. وهو يلتزم الصمت الغريب حول دور اليسار الجديد وإن أعجب بأعمال لوكاتش وماركوزه وميلز ـ وهم من الرموز الرائدة عند مفكرى «الحركة». وهو يرى أن إدماج واستعمال الماركسية الجدلية الأوروبية بنجاح لابد أن يواجه تحديات خطيرة من ترسخ النزعات الإمبيريقية والوضعية المنطقية والليبرالية والمعادية للنظرية والمعادية للشيوعية فى أمريكا .

درس چيمسون فى جامعة ييل فى الخمسينيات على يد أيريك أو يرباخ وهنرى بيير وقد بدأ حياته العملية فى الستينيات كناقد فيلولوجى وظاهراتى. ومن الواضح أنه أصبح ماركسياً فى وقت ما من ذلك العقد دون أن يتخلى مع ذلك عن التزاماته النقدية السابقة. وقد وجد فى أعمال سارتر نموذج الماركسية الظاهراتية التى يمكن ربطها بالجدليات الهيجلية والماركسية على غرار ما فعل أدورنو. ويريد چيمسون فى الأساس نقداً أدبياً أسلوبياً وبلاغياً يستطيع توسيع نطاقه ليفسر الواقع السياسى والإجتماعى والإقتصادى والتاريخى. ووظيفة النقد الجدلى هى التحرك من تحليل العمل الفنى الخاص للوعى الفردى إلى تحليل الواقع العام للتاريخ الجمعى ـ من الروح إلى المادة، ومن الأدب إلى علم الاجتماع، ومن البناء الفوقى الثقافى إلى البنية التحتية الإجتماعية والاقتصادية، ومن هيجل إلى ماركس. ويقتضى هذا المشروع التأويلى التغيير العمدى للمستويات فى قفزات مثيرة من نقل الشفرات. ويرى چيمسون أن الهدف الجوهرى للتحليل الجدلى هو «التوفيق بين الداخلى والخارجى والوجودى والتاريخى مما يتجاوز المعارضة العقيمة الجامدة بين الشكلية وبين استخدام إجتماعى أو تاريخى للأدب والتى يطلب كثيراً منا أن نختار بينهما». (٣٣٠-٣١). ويصف چيمسون لحظة الربط الحاسم هذه «بالتجسد» أو «بالإكتمال» على التبادل .

والعمل الأدبى عندما يلمس أرضية التاريخ الإجتماعى يظهر ترابطه الحتمى مع الصراع الطبقى والنماذج الإقتصادية للإنتاج والتوجهات الأيديولوجية. ويسير چيمسون فى ركاب العديد من الماركسيين الجدد ليتجنب تخصيص دور مفضل للمحددات الإقتصادية البحتة. ويفضل شخصياً تأسيس الأدب فى التفاعلات الشخصية المتجسدة فى الصراع الإجتماعى. والمشكلة فى الماركسية المبتذلة أو المغرقة فى النزعة الإقتصادية هى نظرتها المثالية أو الميتافيزيقية للطبقة والتى لا تتسق مع الرأسمالية الأمريكية المتأخرة التى تقع طبقاتها الفقيرة فى الغالب خارج حدود أمريكا فى العالم الثالث. ويهدف چيمسون إلى تحرير الماركسية الأدبية من أسطورة البروليتاريا العتيقة ومن التزامها بالحتمية الاقتصادية الآلية .

وينزعج چيفرى ساموتز، مثل فريدريك چيمسون، كدارس للألمانية ملتزم بالنقد الإجتماعي من تشعب النقد الأوروبي والأمريكي في فترة ما بعد الحرب. ويرغب في استيراد علم الاجتماع الأدبي الألماني للجامعة الأمريكية لكي يحارب به «علم الشعر الخلاصي» و «الولاءات المرجعية» التي تدعمها الشكلية. (١٤) والفرضية الأساسية التي يطرحها في **علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي** هي أن «علاقة الأدب والمجتمع والخيال والواقع هي علاقة تبادلية أو، حسب التعبير الشائع الآن، جدلية.» (ل). والباعث وراء مشروعه هو «الإحياء غير العادي للماركسية في عالم الدرس الألماني» (٦) كما أن ما يثبط هذا المشروع هو «فشل النقد الأمريكي الذي يزداد إنبهاره بالألعاب النارية الفرنسية الجارية في التعامل مع النظرية الماركسية الحديثة». (١٤) والأدب عند ساموتز يخدم أهدافاً إنسانية مهمة ولا سيماً الحقيقة والعقلانية والتحرر، وعلى النقد أن يعيد هذه الأهداف الإنسانية إلى الدراسة الأدبية بإظهار الأدب على حقيقته : «إن الأدب ينتجه البشر في علاقاتهم مع بعضهم البعض وهو يتحدث إلى البشر في علاقاتهم مع بعضهم البعض» (١٧٧) وأكثر ما يختلف فيه ساموتز عن چيمسون هو في استعداده لانتقاد تجاوزات وأوجه ضعف النقد الماركسي وفي دفاعه عن التعددية النقدية .

ويضع چيمسون في **اللاوعي السياسي** علم تأويل ماركسي يدين ليس فقط لأنماط الماركسية الجديدة الأوروبية ولكن لنطاق واسع من النقاد غير الماركسيين مثل جاك دريدا ونورثروب فراي و أ.ج.جريماس وچاك لاكان وبول ريكير. وبمعنى آخر فقد حاول وضع نموذج تفسيري باختيار عناصر وتركيبها من أقوى الأعمال البحثية في مجالات التفكيكية ونقد الأسطورة والسيميوطيقا والتحليل النفسي والتأويلية الظاهراتية. وبالإضافة إلى ذلك إستخدم أعمال الماركسيين المعاصرين بمن فيهم مثلاً لويس ألتوسير وميخائيل باختين وكلود ليڤى ستراوس وبيير ماكيرى بجانب بعض المفكرين اليساريين البريطانيين. وكتاب **اللاوعي السياسي** يتسم بالعلم الغزير وروح البحث والإنتقائية أكثر مما نجد في **الماركسية والشكل** مع الأخذ في الإعتبار أن الكثير من الحركات والمدارس نشأت منذ الستينيات. كما أن ذلك الكتاب يضع نفسه في مفترق طرق النظرية المعاصرة. وهو، إن لم يكن الأربعة أعمال التي سبقته، الذي جعل من چيمسون الناقد الأدبي الماركسي الرائد في أمريكا. وأكد عدد خاص من مجلة **داكريتكس** صدر في خريف ١٩٨٢ حول كتاب چيمسون المغزى المهم لمشروعه .

وكما رأينا في الصفحات الختامية في الفصل السابع ينشىء چيمسون علم تأويل مزدوج. فالمرحلة السلبية والتدميرية فيه تبدد الأوهام في عملية من التحليل الأيديولوجي. أما المرحلة الإيجابية والاستعادية فتتيح الوصول للعناصر اليوتوبية في المنتجات الثقافية. ومما له مغزى أن چيمسون ينتهج تفسيراً «نصياً» للتاريخ والواقع

يؤسس عليه علم التأويل عنده. وهو يكيف الأفكار ما بعد البنيوية ليقول إن «التاريخ **ليس** نصاً ولا قصاً، رئيسياً أو غير ذلك، وإنما هو كقضية غائبة غير متاح لنا الوصول إليه إلا فى الشكل النصى. كما أن مدخلنا إليه وإلى الحقيقى نفسه لابد بالضرورة أن يمر عبر وضعه المسبق فى الهيئة النصية ووضعه فى الشكل القصى فى اللاوعى السياسي»(١٥) وهذا الوضع فى الهيئة النصية يتيح المخرج من كل من الإمبيريقية والمادية المبتذلة مما يضع الجدليات الماركسية موضع «التكافؤ» مع أنماط التحليل الأوروبية المتنافسة. وهكذا يتحرك چيمسون من نقده للبنيوية فى **سجن اللغة** (١٩٧٢) الذى تعرضنا له فى ختام الفصل التاسع. ومهما تكشف عنه التأويلية الماركسية للأعمال الثقافية فى نهاية الأمر فإنه لا يمكن كما يقول چيمسون «فصلها عن التقييم العاطفى والمتحزب لكل ما هو قهرى فى تلك الأعمال وكل ما يتواطأ فيها مع الإمتيازات والهيمنة الطبقية ...» (٢٩٩)

وربما كان أفضل تأريخ بالإنجليزية لنشأة الماركسية الجديدة الأوروبية بين العشرينيات والستينيات هو كتاب بيرى أندرسون **تأملات فى الماركسية الغربية** (١٩٧٦) وأندرسون المولود فى أواخر الثلاثينيات عالم بريطاني ومحرر مجلة **اليسار الجديد** ذات النفوذ. وقد ألقى ثلاث محاضرات فى عام ١٩٨٢ فى سلسلة محاضرات مكتبة ويليك بجامعة كاليفورنيا فى إرڤين حيث كان فرانك لينتريكيا يدرس فى ذلك الوقت. ونشرت هذه المحاضرات فى **على دروب المادية التاريخية** (١٩٨٤) وهى تستعرض حالة الماركسية الغربية فى السبعينيات. ويرى أندرسون أن النظرية الماركسية ازدهرت فى عصر الفضاء بينما ذبلت الإستراتيجية السياسية الماركسية إلى درجة سيئة. وهو لا يكتفي بالشكوى من التراجع عن الهدف الماركسى الكلاسيكى للوصول إلى إشتراكية يمكن تحقيقها وإنما يدين بروز البنيوية وما بعد البنيوية وكلاهما يزيد من تمييع أى اهتمام بالعمل السياسى. وهو ينتقد المثقفين الماركسيين بوضوح لتخليهم عن النشاط الراديكالى لصالح النظرية النقدية. وقد عمل منظرو الأدب الماركسيون الأمريكيون فى السبعينيات على العكس من نقاد الحركة وهم معرضون لتهمة العجز وعدم النشاط السياسى - وهو إتهام وجه أحياناً ضد فريدريك چيمسون . ولم تجد جهود كتلك التى بذلها لينتريكيا للتمييز بين العمل السياسى عند المفكر المحدد وعند المفكر الراديكالى فى رد ذلك الإتهام كما سنرى الآن .

سياسات "النظرية"

تزامنت في مجال الدراسات الأدبية الأكاديمية بين الستينيات والثمانينيات عودة ميلاد النقد اليساري مع توسع الفرع الدراسي المعروف باسم «النظرية». وكما شاهدنا في الفصل السادس أخذت موجة من الأفكار الأوروبية تجتاح النقد الأمريكي خلال الستينيات ووصلت إلي ذروتها خلال السبعينيات والثمانينيات : إذ اكتسبت التأويلية

والسيميوطيقا والتفكيكية والماركسية الجديدة والتحليل النفسي اللاكاني ونظرية الإستقبال الألمانية والنسوية الفرنسية أعداداً متزايدة من الأتباع فى الجامعات. وأعلن ظهور مجلات جديدة متخصصة فى ذلك الوقت مثل **دياكريتكس والتاريخ الأدبى الجديد والبحث النقدى** عن زيادة التوسع فى مجال «النظرية» الأدبية ـ النقدية وإضفاء الطابع المؤسسى عليه، كما ظهرت مجلات أخرى ومعاهد جديدة مثل مدرسة النقد والنظرية والمعهد الصيفى الدولى للدراسات السيميوطيقية والبنيوية. وواكبتها جماعات نظرية قومية جديدة مثل قسم النقد الأدبى الممتلىء بالأعضاء فى إتحاد اللغة الحديثة وجمعية التبادل النقدى. وأكدت الإتجاه موجه من الكتب النظرية الأصلية والمترجمة صدرت عن دور نشر جامعية مرموقة مثل شيكاغو وكولومبيا وكورنيل وإنديانا وجونز هوبكنز ونورث وسترن وييل (من بين آخرين). وصدرت أعداد خاصة متنامية من المجلات المتعلقة بالنظرية وعقدت المؤتمرات حولها. وجاء طوفان من المصطلحات والقضايا والمسائل النظرية الجديدة وزاد بروز المنظرين الأكاديميين باعتبارهم رموزاً رائدة فى المهنة. وعلى مر الفترة من أواخر الستينيات إلى أوائل السبعينيات أدي تزايد أهمية ومركزية النظرية داخل الدراسات الأدبية الأكاديمية إلى جعلها طليعة هذا المجال الدراسى إن لم تكن لبه. وأصبحت مجالاً مضطرماً بالأفكار القديمة والجديدة والحركات والفئات التى تطرح مشاريعها ووجهات نظرها المتصارعة بقوة جعلت صراعات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات بين الماركسيين والنقاد الجدد ونقاد شيكاغو ومثقفى نيويورك ونقاد الأسطورة ونقاد الوجودية تبدو فى ضوئها مجرد مناوشات بسيطة .

وفى الواقع فإن زيادة أهمية النظرية داخل الجامعة تعود إلى السنوات التى أعقبت الحرب مباشرة كما دل على ذلك ظهور ونجاح كتاب ويليك ووارين **نظرية الأدب** (١٩٤٩) نجاحاً كبيراً ثم ظهور كتاب فراى **تحليل النقد** (١٩٥٧) وترسخت أهمية النظرية عندما وقع الأثر المتجمع لكتب هيرش **الصحة فى التفسير** (١٩٦٧) ودوناتو وماكسى **الجدال البنيوى** (١٩٧٠) ودي مان **العمى والبصيرة** (١٩٧١) وبلوم **قلق التأثير** (١٩٧٣) فى أواسط السبعينيات. ولم يكن أى من هذا ليبعث الراحة فى نفوس مؤرخى الأدب والمتخصصين فى الفترات الأدبية وجامعى كشافات النصوص وكاتبى السيرة والصحفيين الأدبيين أو الكتاب المؤلفين. واتسعت وتعمقت الخلافات القديمة بين الباحثين والمثقفين الأدبيين غير الأكاديميين وبين المنظرين الأكاديميين. ولم يكن من غير المألوف بعد أواسط السبعينيات أن تقرأ ملاحظات ساخرة فى المقالات الدرسية أو المجلات الشعبية عن «النظرية» ولاسيما التفكيكية التى أسرت الخيال المعادى للنظرية أكثر من غيرها بما يبدو من عدميتها وسفسطتها. وفى نفس الوقت زاد الإهتمام داخل صفوف النظريين بسياسات النظرية. وكما كان الحال فى الثلاثينيات والستينيات

وكذلك فى السبعينيات والثمانينيات قاد النقاد اليساريون فى الغالب المناقشات حول السياسة وإن وجب القول بأن مثقفى نيويورك أبقوا على هذا التراث حياً خلال الأربعينيات والخمسينيات عندما كبتت المدارس الأخرى مسائل السياسة .

ويمكن القول إن أكثر ناقدين يساريين جذباً للحفاوة فى الفترة التى أعقبت حرب ڤيتنام مباشرة ببحثهما فى سياسات النظرية هما چيرالد جراف وفرانك لينتريكيا وولد الأول فى ١٩٣٧ والثانى فى ١٩٤٠. ولينتريكيا وجراف أصغر من نقاد الحركة كامپ وأومان ولاوتر وفرانكلين بعدة سنوات. ولم يفضحا الشكلية ونقد الأسطورة والوجودية فحسب ـ كما فعل سابقوهم من اليسار الجديد ـ بل كشفا كذلك الظاهراتية والتأويلية ونقد استجابة القارىء والبنيوية والتفكيكية. ويهاجمان الأيديولوجيات الناشئة فى هذا العلم بوعى وينتقدان على وجه الخصوص كل التوجهات المعادية للتاريخ والشكلية .

قدم چيرالد جراف فى العدد الصادر من **مجلة بارتيزن** عام ١٩٨٤ بمناسبة عيدها الخمسين عرضاً ذاتياً موجزاً وكاشفاً للعشرين عاماً التى قضاها فى المهنة واستذكر تحوله إلى اليسار فى الستينيات «فى عام ١٩٦٦ أصبحت معتنقاً لليسار الجديد وكانت يساريتى الجديدة نظرية أكثر منها حركية وإن اشتركت فى الدروس والمظاهرات المألوفة ووقعت على التماسات الإحتجاجات المعهودة. لقد قرأت لماركس ولوكاتش ومقالات نعوم شومسكى فى **مجلة نيويورك لعرض الكتب**، كما بدأت أصنف نفسى ـ عندما يسألنى أحد ـ بالديموقراطى الإشتراكى» .[١٦] ويمضى جراف لوصف التزامه الخاص باليسار القديم العقلانى ومثقفى نيويورك كمصل واق محافظ فى وجه اللاعقلانية الرائجة للثقافة المضادة واليسار الجديد الراديكالى وكوسيلة للحفاظ على الرابطة الحاسمة بين الأخلاق التقليدية والسياسية والبحث الثقافى فى النقد الأدبى .

وكان جراف قد انتقد النقاد الجدد ونقاد الأسطورة فى **البيان الشعرى والعقيدة النقدية** (١٩٧٠) قائلاً إن الخطاب النقدى ليس فقط دراميا وتجريبيا وموحدا عضوياً بل كذلك مقالى وتوكيدى ودلالى من الناحية البنائية. ولا ينكر جراف أن القصائد تضع المواقف الخيالية فى إطار درامى وتولد التوترات اللفظية أو أنها تحتوى على الأساطير والأنواع العليا، لكنه يصر على أن هذه الملامح لا تستبعد وجود عناصر شرحية وخطابية فى الشعر تقدم مقالات حول أمور الحقائق والمعرفة والاعتقاد والأخلاق. ويسعى جراف فى الجوهر إلى فتح الأدب على النقد الخارجى بالإضافة إلى الداخلى، كما يسعى إلى زعزعة الإعتقاد الإقصائى بالإستقلالية المقدسة للمصنوع الأدبى، ويسعى إلى وصل الأدب بالتاريخ والواقع الإجتماعى والسياسة والأخلاق. وهو يتساءل فى ملحق حول قرار لجنة جائزة بولنجين بمنح جائزتها عام ١٩٤٩ للأعمال الفاشية واللاسامية لعزرا باوند ويخلص إلى أن معتقدات هذا الشاعر الشريرة أفسدت عمله

بلا شفاء يرجى وجعلته غير جدير بأى جائزة. وهو يرى أن حالة جائزة بولنجين دلت على عدم انفصام الأدب والسياسة والأخلاق عن بعضها .

ويوسع جراف ويعمق هجومه بشكل مثير فى **الأدب ضد نفسه : الأفكار الأدبية فى المجتمع الحديث** (١٩٧٩) على مدارس النقد الطليعية بما فيها النقد الجديد ونقد الأسطورة والنقد الظاهراتى والنقد الوجودى وأنواع مختلفة من النقد الماركسى والتأويلية ونقد استجابة القارىء ونظرية فعل الكلام والبنيوية والتفكيكية. وهدف جراف الرئيسى هو مجموعة من الأفكار الحديثة أو ما بعد الرومانسية تشكل جوهر أيديولوجية المدارس والحركات الكبرى للنقد المعاصر. ويحدد جراف كمدافع عن الواقعية الفلسفية والنزعة الإنسانية التقليدية نقطة التحول الحاسمة فى الثقافة الغربية على أنها وقعت خلال الفترة الرومانسية المبكرة عندما حلت نظريات كانت التى تعرف الحقيقة بأنها التماسك والاتساق محل الأفكار القديمة التى تعرف الحقيقة بأنها التطابق. ففى تلك اللحظة ضعف الإلتزام بأفكار رئيسية معينة مما زعزع بالتدريج من الإخلاص للموضوعية والعقل والبحث اللامصلحى والإيمان بالوقائع والجدال المنطقى. ومع تطور المجتمع الرأسمالى الصناعى فى الحقبة الحديثة ليتحول إلى الثقافة الاستهلاكية ما بعد البورجوازية نُبذت أفكار الحقيقة الإجتماعية والواقعية الأدبية ذاتها ومعها أفكار الإحالة اللغوية والإحالية والتفسير الموضوعى والمعنى المحدد. وأصبحت هذه الأفكار ملكاً لأقلية محافظة ـ اليمين **الثقافى**. أما الراديكاليون اليساريون **الثقافيون** فقد ناصروا فلسفات الفن المعادية للتصوير والمحاكاة. ومن ذلك الوقت ظهر فرعان للشكلية المنحطة يعلن أحدهما أن الأدب لا يتعلق بالواقع وإنما بنفسه ويؤكد الآخر أن «الواقع» نفسه لا يختلف عن الأدب. والأول يبتعد عن الحقيقة أما الثانى فيستوعب الحقيقة بتفسيرها كأسطورة أو خيال. والأدب يجرد فى الحالتين بإطراد من وظائف المحاكاة والتعبير والتعليم الكلاسيكية له مما يجعله بإطراد ممتنعاً من البحث السياسى والإجتماعى والتحليل التاريخى والموضوعى والحكم الأخلاقى والمعنوى. والذى يدعيه جراف هو أن التطور فى علم الجمال توازى مع تطور الرأسمالية الغربية. ونتيجة لهذا ساعد المفكرون الأدبيون الطليعيون فى زماننا بلا إدراك فى «تقدم» الرأسمالية الإستهلاكية المتأخرة وعاونوا عليه متنازلين عن وظيفتهم النقدية فى المجتمع. وهذا التخلى إتسم به النقاد «التقدميون» الهيجليون والوجوديون واليساريون الجدد والماركسيون الجدد بقدر ما اتسم به النقاد الجدد ونقاد الأسطورة والنقاد الظاهراتيون والتأويليون ونقاد استجابة القارىء ومنظرو فعل الكلام والبنيويون والتفكيكيون. بل إن بعض المرتبطين بمثقفى نيويورك بمن فيهم ليزلى فيدلر وريتشارد بوارييه وسوزان سونتاج دعموا الشكلية المعادية للسياسة. ومن المفارقة أن كل هؤلاء الطليعيين الثقافيين والراديكاليين شجعوا السلبية السياسية .

ويشكل علم الجمال «الراديكالى» الحديث وما بعد الحديث من منظور جراف اليسارى ـ المحافظ نظيراً ثقافياً طبيعياً للرأسمالية المتأخرة التى لا شأن لها بالتاريخ أو التمسك الفكرى أو الإيمان. وهذه الرأسمالية المتسقة بالكامل مع تشكك ونسبية القرن العشرين تستمر مزدهرة بفضل النزعة التجارية والنرجسية والإغتراب ومبادئ اللذة واللعب وعدم الإستمرارية وعدم التحدد. وهكذا تقوى الشكلية المعادية للتاريخ التى يدعو لها مفكرو الأدب من التوجهات للإستهلاك الفردى الجامح والتخلى عن المهام النقدية القديمة فى معارضة ومقاومة المجتمع الرأسمالى. والمفكرون الأدبيون هم أسوأ أعداء أنفسهم بسبب تحييدهم الفعال لأنفسهم. فكلما فصلوا الأدب عن الحياة قلت قدرة الأدب على أن يكون نقداً للحياة. ومما له مغزى أن جراف لا يرى كبير أمل فى إعادة بناء إيجابية داخل الجامعة إلا بإعادة ترتيب جذرية للطريقة التى تسير بها أقسام الأدب فى الجامعات. (١٧)

وفى العام الذى تلى نشر كتاب جراف **الأدب ضد نفسه** أصدر فرانك لينتريكيا **بعد النقد الجديد** (١٩٨٠) وهو تاريخ نقدى مطول للنقد والنظرية الأدبية بين ١٩٥٧ و ١٩٧٧. وأصبح هذا النص على الفور التاريخ المعتمد للنقد المعاصر. ويقدم عروضاً مفصلة وواضحة ومليئة بالمعلومات حول نقد الأسطورة والوجودية والظاهراتية والتأويلية ونقد استجابة القارئ والبنيوية وما بعد البنيوية. وإذا كان جراف قد اشتغل من البداية للنهاية بالجدال على طريقة الصحفيين الأدبيين الغابرة فإن لينتريكيا يمارس الشرح العلمى بأسلوب الأستاذ المؤلف للنصوص الدراسية. وهناك ملامح أخرى عديدة تميز كتب هؤلاء النقاد اليساريين. فلينتريكيا يخصص مساحات كبيرة من كتابه للمنظرين والفلاسفة الأوروبيين بينما يشير جراف إلى المؤثرات الأوروبية عرضاً . وتقع إنتقادات لينتريكيا اليسارية، والمستلهمة أساساً من أعمال ميشيل فوكوه، بشكل غير متقحم فى سياق شروحاته العام بينما تسيطر هجمات جراف اليسارية، والنابعة من إتجاهه اليسارى القديم، على مشروعه بالكامل مما يجعل شروحاته ساخرة حينما لا تكون جدالية. ولينتريكيا على العكس من جراف لا يقول الكثير عن التحليل النفسى ومثقفى نيويورك أو نقاد الحركة. ولا يذكر أيهما النقاد النسويين أو الجماليين السود. ويهتم جراف بمؤسسة الدراسات الأدبية الأكاديمية ولا يعنى بها لينتريكيا نسبياً، وهى تقسيم المعرفة فى أقسام جامعية والمنظمات المهنية والممارسات التعليمية والمجلات ودور النشر الجامعية والمؤتمرات والندوات والمعاهد والمدارس والأنساق المعتبرة من الأعمال الأدبية والكتب الدراسية والوكالات والهيئات ومصطلحات وبروتوكولات الناحية المهنية المتخصصة. وينحو جراف إلى التحليل المؤسسى بينما يميل لينتريكيا إلى تاريخ الأفكار الذى يعتنى فى المقام الأول بالشخصيات الرئيسية والأعمال الرئيسية. ويضع جراف، على العكس من لينتريكيا، الأدب والنقد وسط التاريخ الإجتماعى ويضع فى ناظره فى نقاط منتقاة

فقط الأحداث السياسية والإنقلابات الإقتصادية والظواهر الثقافية غير الأدبية ذات المغزى. لكن كلا الناقدين وعلى الرغم من اختلافهما يعتبران أن المدارس الرئيسية فى النقد الأدبى المعاصر شكلية بمعنى أنها معادية للتاريخية ومتوجهة للمثالية الفلسفية والنسبية والذاتية والنزعة الجمالية واللاسياسية .

ولم يتخل لينتريكيا عن الشرح التاريخى والانتقاد السلبى إلا مع صدور كتابه **النقد والتغير الإجتماعى** (١٩٨٣) ليطرح برنامجاً إيجابياً للنقد الماركسى. وهو فى هذا العمل منشغل للغاية بالوظائف الاجتماعية السياسية للمثقفين الأكاديميين والجامعيين ومدرسى الأدب. ويستنكر الإغتراب والإنعزالية واللاسياسية التى تتسم بها النظرية المعاصرة والتى تولد الإبتعاد الساخر والسكونية. لكنه لا يريد التخلى عن النظرية وإنما الترويج أو بالأصح التركيز على أبعادها السياسية الكامنة. ويبحث لينتريكيا بعد تدبره للشلل السياسى الذى تروج له تفكيكية دى مان عن المدد فى الأفكار اليسارية المبكرة عند كينيث برك. ويستخدم فى طريقه أفكاراً رئيسية من ميشيل فوكوه وأنتونيو جرامسى وهربرت ماركوزه وريموند ويليامز وغيرهم من اليساريين الأوروبيين. وهو يتجاهل الماركسيين السوفييت وماركسيى العالم الثالث واليسار القديم ومعظم الماركسيين اليساريين الجدد سعياً لتجنب مآزق أنماط الماركسية المبكرة ولصياغة نقد إشتراكى مستقل .

ويبنى لينتريكيا على أعمال جرامسى وفوكوه ليصور ثلاثة أنواع من المثقفين. «فالمثقف الراديكالى» يعمل فى العلن وباستمرار مع الطبقة العاملة. و «المثقف التقليدى» ينشط كشخصية منفتحة على كل العالم فى دنيا الأدب والفلسفة والفن وينتهج خطاً مثالياً كذواقة للأفكار وراع للثقافة يقف خارج السلطة والسياسة ويقدر القيم العالمية والبحث المحايد. ولا يبدى لينتريكيا المهتم أساساً بالنقاد الأكاديميين المعاصرين كبير اهتمام «بالمثقفين الراديكاليين» كما يعبر عن خيبة أمل كبيرة فى «المثقفين التقليديين» الذين يملئون الجامعات. ويريد من المثقفين اليساريين أن يتجاوزوا ويتخلوا عن تربيتهم «كمثقفين تقليديين» لكى يصبحوا «مثقفين محددين». و«المثقف المحدد» يناضل ضد القمع ويسعى للتحول الاجتماعى فى الموقع المؤسسى المحدد الذى يكون فيه وذلك فى داخل نطاق خبرته فقط. ولايمكن أن يرتبط عمل هذا المثقف الأدبى، بحكم التعريف، باتحاد للمعلمين أو حزب سياسى أو مظاهرة عامة. فمهما كانت فائدة تلك النشاطات فهى لا تتصل بالحياة اليومية للمثقف الأكاديمى ونشاطه الوظيفى المفصل كدارس ومعلم للأدب. ويرى لينتريكيا «أن أقوى عمل سياسى يمكن لنا القيام به كقائمين بالدراسات الإنسانية فى الجامعة يجب القيام به فيما نفعله وما نحن مؤهلون له». [١٨] ويعنى هذا فى حالة المشتغلين بالأدب القيام بالتحليل الأيديولوجى والنضال على مستوى الخطاب. ويتبع لينتريكيا كلا من جرامسى ويليامز

مؤكداً على إن إنتاج وتوزيع واستهلاك الثقافة يمثل قوة محركة أولية فى خلق المجتمع ومصالحه الخاصة والمحافظة عليها واستمراريتها. والمؤسسات الإجتماعية تعمل على «تعليم» الناس لكى تجعل من تلك المصالح معيارية وحتمية. ويولد النشر الإجتماعى للأيديولوجية المهيمنة التعاون والإنتاجية داخل الأبنية السياسية والإجتماعية القائمة بدون استخدام القسر أو العنف. وتتمكن الأفكار والقيم الحاكمة بعمق وانتشار فى الوجود اليومى من خلال الأسرة والكنيسة والمدرسة والوظيفة ووسائل الإعلام والمحاكم والشرطة وغيرها من المؤسسات الإجتماعية بحيث تشكل الأسس اللاواعية للفهم والحكم والشعور. والعمليات العديدة التى تضمن السيطرة أو الهيمنة الثقافية ليست أبداً جامدة أو كاملة بل لابد من تعديلها وإعادة فرضها باستمرار للحد من المقاومة والتغير. ويعمل المثقف التقليدى فى هذه العملية، بعلم أو بدونه، كوكيل للأيديولوجيا بينما ينشط المثقف المحدد كناقد معارض يفحص الأفكار المقموعة ويبحث فيما هو مقصى أو هامشى كما يعيد باستمرار النظر فى الثقافة بأكملها .

ويرسم لينتريكيا ملامح مشروع «البلاغة الماركسية» ليدعم عمل المثقف المحدد فى مواجهة الهيمنة والفرضية الرئيسية فى هذا المشروع هى أن جوهر الأيديولوجية «ينكشف لنا **نصياً** ولذا فلابد من فهمه (قراءته) والهجوم عليه (إعادة قراءته وكتابته) فى ذلك البعد» (٢٤) والعمل الأولى للثقافة المضادة للهيمنة ولثقافة الهيمنة يتم خلال اللغة. وبمعنى آخر فإن الفاعل فى المجتمع بالتغير والحركة هو البلاغة التى يمكن كما هو واضح استخدامها للخير أو للشر. وبالنسبة للناقد الأدبى الأكاديمى يمثل التحليل النصى والأيديولوجى الصارم جوهر بلاغته الماركسية : فهذه العمليات تفتح النص التقليدى من الناحية المثالية على استقبال معاصر يعى المؤثرات السياسية والقيم الإجتماعية والإستمراريات والتغيرات الثقافية. والمنظر الماركسى الجديد يمحص بوعى أسس صنع التقاليد وتشكيل نسق الأعمال المعتبرة بالإضافة إلى أسس الأيديولوجية مما يمهد الطريق لنجاح التغير والتحول الاجتماعى .

ويستذكر لينتريكيا فى وضعه لنظرية «الأدب» أن «الأدب» خلال عصر النهضة مصطلح يدل على مجموع الكتب والكتابات بينما تحول «الأدب» خلال العصر الرومانسى ليدل على الكتابة الخيالية. وهكذا فإن «الأدب» فى معناه الحديث قد حقق الهوية والتميز «بمحاولة إفراغ نفسه من القيم التاريخية والعلمية والنفعية عموماً». (١٢٣) وفى النهاية يعنى «الأدب» لأهل العصر الحديث الأعمال العظيمة ذات الكمال الجمالى. وهذا التضييق والتطهير المطرد لمصطلح «الأدب» يجعله طفولياً بشكل متزايد. وكان لينتريكيا فى كتابه الأول **مرح اللغة : مقالة فى علم الشعر الراديكالى عند و. ب. بيتس ووالاس ستيفنز** (١٩٦٨) قد استعاد بصورة درسية غير منحازة المسار الإختزالى الذى اتخذته نظرية علم الشعر عبر مراحلها الرومانسية والطبيعية والرمزية

والحداثية. ويحاول فى عمله اللاحق أن يزيل أثار التقزيم التاريخى للأدب بتوسيع نطاقه :

إن العنصر الأدبى ليس أبداً نسق الأعمال العظيمة النخبوى، بل هو كذلك ما نسميه بالأدب «الأدنى» أو الأدب «الشعبى». وهو فوق ذلك أكثر حتى مما يسمح به ذلك التعريف الموسع. إنه كل الكتابة من ناحية كونها ممارسة اجتماعية ... إن الأدب حولنا فى كل مكان وهو دائماً يفعل فينا أثره ...». (١٥٧)

ويربط لينتريكيا بمعادلته «الأدب» للخطاب الإجتماعى الذى يجسد عناصر وقوى أيديولوجية وأخرى معادية للأيديولوجية بين الواقع والقوة الأدبية والواقع والقوة الإجتماعية بشكل لا يقتصر فقط على الأسباب والمسببات وإنما يتصل أيضاً بالصراعات التاريخية والراهنة. وبالإضافة إلى ذلك فإن الأدب ككتابة إجتماعية وكنص وكبلاغة يتوقف على النشاط القصدى الحر مهما كان محدوداً بالظروف والشروط المسبقة . يحتفظ لينتريكيا بهذا القدر من النزعة الإنسانية التقليدية ــ الإعتقاد بالإرادة والحرية البشرية. وهو بينما يسعى إلى إحياء مفهوم عصر النهضة عن «الأدب» بالرجوع إلى أفكار ما بعد الحداثة العريضة حول النصية والخطاب الإجتماعى يرفض تبنى المعتقدات ما بعد الحداثية حول «موت الإنسان» والذات المفككة. بل يفتح الأدب كغيره من اليساريين المتأثرين بما بعد البنيوية فى حقبة ما بعد ڤيتنام ليس فقط على الأعمال الشعبية والعرقية وأعمال الطبقة العاملة بل على كل الخطاب .

ومع توسع فرع النظرية من الستينيات وإلى الثمانينيات شعر نقاد اليسار بالقلق من جراء تحالفاته ومضامينه الباطنة والظاهرة. إذ دلت أعمال جراف ولينتريكيا على تزايد الانشغال بسياسات النظرية. وفى ذلك المجال كان أوضح الفوارق بين نقاد الحركة الأوائل واليساريين اللاحقين هو زيادة نطاق النظرية. إذ أدخل جراف ولينتريكيا وغيرهم فى فترة ما بعد ڤيتنام فى إعتبارهم لا النقد الجديد ونقد الأسطورة والنقد الوجودى وحدهم بل ومعهم كذلك النقد الظاهراتى وعلم التأويل ونقد استجابة القارىء والنقد البنيوى والتفكيكية. ويضاف النقد النسوى إلى القائمة فى أوائل الثمانينيات. وعندما نشرت مجلة **البحث النقدى** عدداً خاصاً عام ١٩٨٢ حول «سياسات التغيير» أمكن للمحرر أن يحكم بفائدة المقولة التى تعلن أن «النقد والتفسير، فنون الشرح والفهم، لها علاقة عميقة ومعقدة مع السياسة وأبنية القوة والقيمة الإجتماعية التى تنظم حياة البشر». [١٩] وقد فتح الربط الواعى بين النظرية الأدبية والأيديولوجية وبين النقد الأدبى والهيمنة الثقافية أعمال كل المثقفين الأكاديميين على مجالات السياسة وعلم الإجتماع والأخلاق والإقتصاد والأنثروبولوجيا والتاريخ. وهذا الإنفتاح الحاسم هو الذى مثل الأرضية لمشروع متعدد العلوم وموسع من التحليل النقدى وهو الذى يسمى عادة «بالدراسات الثقافية» ــ وهذه ممارسة نظرية ينظر إليها

باعتبارها معارضة للممارسات التقليدية فى المثالية الفلسفية والنزعة الجمالية والذاتية ونزعة العداء للتاريخية والنزعة اللاسياسية .

وما تتحداه «الدراسات الثقافية» اليسارية هو حكم المثقف التقليدى وسيطرة الشكلية. والأدب عند النقاد اليساريين لابد أن يعاد تعريفه ليشمل مجالاً أوسع كثيراً من الخطاب عما كان يسمح به النسق الأدبى القديم. وتتطلب مهام التعليم والنقد إعادة صياغتها لتشمل التحليل الأيديولوجى والبحث الإجتماعى بجانب شرح النصوص. ويجب تغيير رموز السلطة. ولا يدهش والحالة هذه أن يحل ماركس محل كانت وفوكوه محل دريدا. وقد وضع لينتريكيا برك محل بروكس وفضل جراف لوكاتش واليسار الأمريكى القديم على فراى والنقاد الجدد. ووقع فى أواخر السبعينيات تحول له مغزى من «النص» إلى «النص الإجتماعى» كموضوع للبحث. وظهر هذا التغير فى أعمال غير الماركسيين سبانوس وفيش وشولز وفيلمان وبيكر مما يعنى أن التأويلية ونقد استجابة القارىء والسيميوطيقا والتفكيكية وعلم الجمال الأسود سجلت كلها وقع التحرك صوب الدراسات الثقافية. وكان النقد النسوى منذ البداية وبصرف النظر عن سباكس وجيلين وبعض الأخريات يشكل تجمعاً موازياً قوياً . إذ انتمت ميلليت وروبنسون وهو مثلاً إلى اليسار الجديد فى الستينيات. وكانت مشاريع النسوية وعلم الجمال الأسود والدراسات الثقافية المتصلة ببعضها ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالحركة مما يعنى أنها ولدت فى خضم الصراعات الإجتماعية والسياسية المتجذرة فى المقاومة للظروف الإقتصادية والتاريخية القمعية. ويعنى هذا كله أن **الدراسات الثقافية** حركة مختلطة العناصر ذات قاعدة عريضة بدأت فى أواخر الستينيات ووصلت إلى الذروة فى الثمانينيات وشملت بعضاً من أفضل النقاد المولودين بين أواخر العشرينيات وأواخر الأربعينيات ممن عارضوا بشدة شتى أوجه النظرية الشكلية .

النقد التفكيكى اليسارى

عادى الكثير من مثقفى اليسار التفكيكية مثل چيرالد جراف وبول لاوتر وفرانك لينتريكيا فى الولايات المتحدة وبيرى أندرسون وتيرى إيجلتون وريموند ويليامز فى إنجلترا. لكن نقاداً يساريين آخرين مثل الأمريكى فريدريك چيمسون ومواطنه إدوارد سعيد والبريطانيين روزالند كاورد وچون إليس إستخدما أفكاراً منتقاة من التفكيكية بينما ظلا ينتقدان توجهها اللاسياسى. ومما له مغزى أنه مع صعود نجم التفكيكية فى أواخر السبعينيات بدأ بعض نقاد الأدب اليساريين ممن ولد معظمهم بعد عام ١٩٤٠ فى وضع نقد ماركسى يتمشى مع النظرية التفكيكية. ومن بين هؤلاء التفكيكيين اليساريين نجد چون برنكمان ومايكل ريان وجاياترى سبيڤاك .

وكما رأينا فى الفصل العاشر ربطت جاياترى سبيفاك النسوية الماركسية بالتفكيكية وإن وقفت دون التأييد التام لنسخة مدرسة ييل من التفكيكية التى اعتبرتها كياناً مثالياً يختزل القوى الاجتماعية الاقتصادية والسياسية والتاريخية فى اللغة. وكان أفيد ما فى التفكيكية لسبيفاك نقدها القوى للمجتمع الحديث المتمركز حول اللوجوس فى أشكاله الأبوية والرأسمالية والمرتبطة بالطبقة .

وزاوجت مقالة جون برنكمان «التفكيكية والنص الاجتماعى» (١٩٧٩) المنشورة فى **النص الاجتماعى** بين الماركسية والتفكيكية بإعادة تشكيل وتوسيع صيغتين تفكيكيتين مركزيتين ـ النصية والتناص. وهناك بادىء ذى بدء عدة مشاكل فى النظرية التفكيكية حول النصية أو البلاغية. فالمحال إليه أو **الحقيقى** تحدد بشكل ضيق وفق الأفكار القديمة حول موضوعات الإدراك المستقرة الثابتة ؛ ومفهوم اللاوعى أسىء تفسيره إن لم يحدث التفاف حوله. ويتبع برنكمان ماركس فى وضع المحال إليه أو الحقيقى على أنه منتج تاريخياً ومنظم اجتماعياً مما يفسر بشكل أفضل من لغويات سوسير عدم استقرار الدوال والمدلولات والتباين بينها. ويضيف بالإستعانة بلاكان بعداً من التحليل النفسى لنظرية العلامة ليوسع فهم الإنزلاق اللغوى : فالكلام لكل الذوات البشرية يحتوى بتكوينه على فجوات وينقل شيئاً مختلفاً عما يقال. وبمعنى آخر فإن ظاهرة الإنزلاق اللغوى لها بعد نفسى متجذر فى حياة الخيال. وتؤدى إعادة وضع نظرية النصية بهذه الطريقة على أسس منطق ماركس وفرويد إلى إعادة ربط الإحالة اللغوية بالواقع الإجتماعى واللاوعى دون التخلى عن الفكرة التفكيكية الحاسمة حول الإنزلاق اللغوى. ومن الفوائد الأخرى أن خيالية أو بلاغية اللغة، من وجهة النظر التفكيكية ـ اليسارية، تبرز قوة الأدب فى نقد المجتمع بفصل نفسه عن الحقيقى وفى تصوير الإمكانات اليوتوبية بإطلاق المادة الخيالية من عقالها .

ويحكم برنكمان على نظرية التناص عند التفكيكية بأنها بالغة الضيق والمحدودية. ويلاحظ أن النصوص الأدبية تشير ليس فقط إلى النصوص الأدبية الأخرى وإنما إلى نطاق واسع من الكتابات الإجتماعية والتشكيلات الرمزية وأنظمة التصوير. فالتناص يربط النصوص بالخطابات الدينية والثقافية والسياسية والإقتصادية. وهذه المجالات النصية تشكل فى مجموعها النص العام أو «النص الإجتماعى» ويربط التفكيكيون اليساريون بتحويل نظرية التناص إلى نظرية **النص الإجتماعى** بين الأعمال الشعرية والتراث الأدبى وكذلك بالتاريخ الثقافى. والنتيجة هى توسيع جوهرى لمشروع التفكيكية من الهدم والإلغاء بمده ليغطى المهام الماركسية فى النقد الأيديولوجى والتحليل المؤسسى .

وربما كان أكبر أعمال التفكيكية ـ اليسارية كتاب مايكل ريان **الماركسية والتفكيكية : توضيح نقدى** والذى نشرته دار نشر جامعة چونز هوبكنز عام ١٩٨٢.

درس ريان على يد سبيڤاك وعمل خلال أواخر السبعينيات فى فرنسا مع دريدا ومع الهيئة الفرنسية الحركية **جماعة البحث فى التعليم الفلسفى** وبدأ فى أواخر الستينيات كماوى من اليسار الجديد ثم أصبح يفضل نوعاً مركزياً ديموقراطياً من الشيوعية على الستالينية البيروقراطية من النمط الإنضباطى الستالينى واللينينى. كما عبر عن تعاطفه مع اشتراكية العالم الثالث والنسوية الماركسية بالإضافة إلى ما بعد البنيوية الفرنسية الراديكالية والنقد البريطانى الماركسى المعاصر. وهو يدين لبعض الماركسيين الأوروبيين الجدد وللمنظر الإيطالى أنتونيو نجرى الذى ترجم بعضاً من أعماله. ولا حاجة له بالنقد التفكيكى الأمريكى الذى رأى أنه يدعم الإتجاه المحافظ سياسياً والتقليدية الثقافية والعدمية المعرفية والتنازل الواقعى للأمر القائم .

ويربط ريان مثل برنكمان وسبيڤاك بين نظريات النصية والتناص وبين نظرية النص الاجتماعى. ويفعل ذلك أساساً بإعادة صياغة مفهوم دريدا عن الغيرية الراديكالية أو **الآخرية**. «لا يستطيع المرء تحديد الأرضية المناسبة للجوهر أو الذاتية، للأونطولوجية أو الدين، للوجود أو الحقيقة والتى تكون غير مشتبكة فى شبكة من العلاقات مع الغير أو فى سلسلة الإختلافات».(٢٠) وفى الواقع فإن كل المفاهيم والموضوعات والظواهر تتداخل فى شبكة من العلاقات والتقاليد والتواريخ والمؤسسات المتنوعة. ويعنى هذا بالنسبة للنقد الأدبى أن النص والنص الإجتماعي مرتبطان بلا رجعة. ومن هنا يحول ريان المنهجية الفارقية أو الخلافية التفكيكية إلى شكل من أشكال النقد الجدلى : فهذه الطريقة من التفكير رابطية وخلافية فى آن. فهى تلقى الإختلافات داخل كل المفاهيم المنتقاة أو المتجوهرة مثل «النطق» و «الذاتية» الأزلية بتخريب جوهرها ومثاليتها المغلقة على ذاتها وتعريضها للغيرية المكونة لها. وهى كذلك تربط بمثابرة بين الأحداث والظواهر مثل الأدب والإقتصاد السياسى. ويفترض ريان منهاجاً تعليمياً راديكالياً وممارسة نقدية على ضوء عملية التفكير الإختلافى والرابطى الماركسية التفكيكية هذه .

ويقارن ريان فى ختام كتابه بين فلسفات وأساليب اليسار الجديد والتفكيكية . فالأخيرة مثل فلسفة اليسار الجديد تظهر خصائص حاسمة معينة : «التركيز على التعدد مفضلة له عن الوحدة السلطوية، والميل للنقد وليس للطاعة، ورفض منطق القوة والسيطرة فى كل أشكالها، والدعوة إلى الإختلاف فى وجه الواحدية، والتشكك فى عالمية الدولة». (٢١٣) وأسلوب العمل اللامتمركز و «الفوضوى» هذا ينشط فى معارضة إستراتيجية لكل أشكال السلطة المتمركزة سواء اتخذت شكل السياسات الحزبية أم قوة الدولة أم المفاهيم الفلسفية أم التراث الأدبى النسقى المعتبر. ويذهب ريان فى تبنيه لتلك القيم اليسارية الجديدة والتفكيكية إلى الإشادة بفضائل السياسات الكيانية لا سيما فى تطورها على يد النسويين الإشتراكيين وحركة التضامن البولندية وحركة

«الإستقلال» الإيطالية. وعموماً يُظهر التفكيكيون ـ اليساريون تعاطفاً مع قيم اليسار الجديد. وليس فى هذا ما يدهش على نحو خاص حيث أن هؤلاء النقاد الراديكاليين وصلوا إلى سن الرشد خلال ذروة اليسار الجديد وغالباً ما شاركوا فى نشاطاته .

ومرة أخرى ظل العديد من المفكرين اليساريين معادين للتفكيكية مستبعدين أن تكون ذات فائدة للسياسات والممارسات النقدية الماركسية. ففى عام ١٩٨٥ مثلاً نشر أحد الماركسيين ـ اللينيين نقداً شرساً للتفكيكية اليسارية وللتفكيكية الدريدية والتابعة لمدرسة ييل. وحسب هذه الإدانة فإن التفكيكية ـ إن من اليسار أو الوسط أو اليمين ـ تذيب المفاهيم الماركسية الرئيسية حول الطبقة والبروليتاريا والمركزية الحزبية والثورة العمالية والإستيلاء على سلطة الدولة. والتفكيكية ـ اليسارية تقف ضد الشيوعية والمركزية الثورة وتدافع عن الفوضوية وسياسات التحالف والتعددية اليسارية. ووفق هذه النظرية الراديكالية فإن التفكيكية هى شكلية مثالية معادية للتقدم مما يجعل المدرسة بأسرها مفلسة سياسياً .[٢١] وقد هوجمت التفكيكية ـ اليسارية من الأجنحة المحافظة والمعتدلة واليسارية للحركة الماركسية. ولم يتعاطف جراف ولا لينتريكيا ولا العديد من اليساريين الآخرين مع اندماج الماركسية والتفكيكية. وبجانب ذلك فإن التفكيكيين الرائدين فى المسار العام للحركة تجاهلوا أعمال التفكيكيين ـ اليساريين لأنهم لم يريدوا لعب دور الرجعية السياسية أمام الراديكالية الماركسية .

النقد الثقافى ما بعد الماركسى

سبق بروز التفكير اليسارى فى كل من أوروبا وأمريكا ظهور كارل ماركس وأتباعه. فالإشتراكية والنقابية والفوضوية مثلاً تعود فى الزمن إلى ما قبل منتصف القرن التاسع عشر. ولا سبب يدعو للإعتقاد بأن كل فلسفة وحركة يسارية فى المستقبل سترتبط بالضرورة بالفكر والتراث الماركسى. وليس ظهور حقبة ما بعد ماركسية أمراً مستحيلاً. وقد أثار بعض الماركسيين الجدد فى حجاجهم بأن الماركسية تنطبق على الرأسمالية الصناعية فى القرن التاسع عشر وليس على الرأسمالية الإستهلاكية فى أواخر القرن العشرين التساؤلات، وأحياناً بلا داع، حول استمرار ملائمة الماركسية للمجتمعات الغربية المعاصرة. وعلى وجه التحديد بدت إمكانية الثورة الإجتماعية المرتبطة بالبروليتاريا أمراً بعيد الإحتمال بشكل متزايد. وتحول العمل التقدمى الراديكالى فى الستينيات بشكل ظاهر من العمال الصناعيين إلى الناشطين من أجل السلام والتوازن البيئى وحقوق النساء والتمكين العنصرى. وهذه الراديكالية الشعبية أبعد ما يكون عن المصنع. وقد ظهر الصراع الطبقى فى أمريكا من الناحية التاريخية كمجرد أثر باق بالمقارنة مع الصراعات الحقيقية ضد الأسلحة الذرية والحروب الآسيوية والتفرقة العنصرية. وأدت المصالح والأهداف والأيديولوجيات المختلفة

للحركات الشعبية الناشئة إلى زعزعة السيطرة الماركسية على اليسار بشكل متزايد. وفى الوقت نفسه تضاءلت مصداقية الماركسية فى عصر الفضاء مع التدخلات السوڤيتية فى تشيكوسلوڤاكيا وأفغانستان، ومع الإضرابات العمالية ضد الحكومة الماركسية فى بولندا، ومع الإبادة البشرية التى دبرها اليسار فى كمبوديا. وتجمعت هذه الأحداث كلها مع ظهور راديكاليين غير ماركسيين بارزين وذوى مصداقية مثل رودلف بارو ونعوم شومسكى وشيلا روبو ثام لتجعل من قيام حركة ونمط تحليل ما بعد ماركسى ليس أمراً ممكناً فحسب بل واعداً كذلك. ومن بين العدد المتنامى لنقاد الأدب فى الولايات المتحدة الذين يمارسون النقد الثقافى ما بعد الماركسى نجد دارس عصر النهضة ستيفن جرينلات والمفكر المولود فى فلسطين والدارس فى أمريكا إدوارد سعيد. وكما لا حظنا فى مناقشات سابقة فإن نقاداً يساريين معينين مثل بول لاوتر وكيت ميلليت فى الستينيات وفلورنس هو وإيلين شووالتر فى السبعينيات ووليام سبانوس وروبرت شولز فى الثمانينيات تبنوا عدة مشاريع متنوعة من النقد الثقافى ما بعد أو غير الماركسى.

وضع ستيفن جرينبلات فى السبعينيات «علم أدب للثقافة» وصل إلى ذروته فى **صياغة الذات فى عصر النهضة : من مور إلى شكسبير** (١٩٨٠) الذى فاز بجائزة المجلس البريطانى للدراسات الإنسانية. واكتشف جرينبلات وهو يعمل فى هذا الكتاب أن «تشكيل المرء لنفسه وتشكله بالمؤسسات الثقافية ـ الأسرة، الدين، الدولة ـ أمران مرتبطان بلا إنفصام» وأنه لا «توجد لحظات من الذاتية الخالصة غير المقيدة، بل لقد أخذت الذات الإنسانية نفسها تبدو غير حرة إلى حد مدهش وأنها النتاج الأيديولوجى لعلاقات القوة فى مجتمع معين» [٢٢] ومثلما بدت النفس المستقلة وهماً بدت كذلك فكرة النص الأدبى المستقل. وتحتم النظر إلى الفكرتين جدلياً فى إطار تفاعلاتهما المعقدة مع المؤسسات الإجتماعية. وسواء ركز جرينبلات على «نفس» المؤلف أو «نفس» الشخصية الأدبية فإنه وضع ذاتية القرن السادس عشر وسط شبكة من القوى الخطابية المتنافسة يحدها من جانب الآخرون المعادون ومن الجانب الآخر السلطات المطلقة وكلاهما يهدد بتدمير هويتها. وفى نهاية المطاف فإن تكوين النفس المحددة الملامح يقتضى الملاحة وسط آليات ضبط ثقافية قوية.

وعلى الرغم من أن علم أدب الثقافة الذى دعا إليه جرينبلات يعتمد على بعض الأفكار المحلية المقتطفة من الدرس الماركسى إلا أنه يدين أكثر ما يدين للأعمال الأنثربولوجية المعاصرة ولاسيما كتاب كليفوردجيرتس **تفسير الثقافة** (١٩٧٣) وأكثر ما يريد تجنبه هو السيرة الأدبية الإختزالية والتاريخ الأدبى وعلم الإجتماع الأدبى. فالمشكلة الرئيسية فى السيرة هى أنها تقصر نطاقها على سلوك الكتاب وتضحى بالإهتمام بالشبكات الإجتماعية الأوسع. أما التاريخ الأدبى التقليدى فيرمى إلى

الخلفية بالوظائف المؤسسية والشخصية للأدب مما يجعل الأدب بغير حق كياناً مستقلاً أو خالداً. وعلم الإجتماع الأدبى يصور الأدب بشكل مبالغ على أنه مجرد انعكاس للقواعد والشفرات الإجتماعية ويعزله داخل البنية الفوقية الأيديولوجية مقللاً من دور المؤلف كمرتجل خلاق ـ مدمر. (٢٣)

ويجد جرينبلات نفسه كمؤرخ للأدب الأنجليزى فى عصر النهضة واقعاً بين ضرورة التعميم حول قرن من الإنتاج الثقافى وبين الرغبة فى كتابة سلسلة من التواريخ المتصلة لكنها مختلفة. «إن هذا الكتاب لن يطرح أى "شرح" شامل لصياغة النفس فى عصر النهضة فى إنجلترا، والقصد أن يستقل كل فصل بنفسه كاستكشاف تتشكل تضاريسه بفهمنا للموقف المحدد للمؤلف أو النص . وربما نختتمه بملاحظة مجموعة من الظروف الحاكمة التى تشترك فيها معظم حالات صياغة النفس...» (٨-٩) ولا يهتم جرينبلات بالقيود البنائية الواسعة النطاق التى تكمن فى التشكيل الاجتماعى المستديم قدر اهتمامه بالصراعات والتناقضات المعنية التى تولدها تلك القيود عند كتاب محددين. ومما له مغزى أن التحول من التحليل الكلى إلى التحليل الإختلافى تتسم به الكتابة التاريخية عند الكثير من المثقفين ما بعد الماركسيين. والعقل الملهم فى هذا الصدد هو المؤرخ الفرنسى ما بعد البنيوى ميشيل فوكوه والذى تفوقت أعماله كثيراً فى حقبة ما بعد فيتنام على أعمال دريدا أو لاكان من ناحية التأثير والإنطباقية فى أوساط نقاد ثقافيين أمريكيين ما بعد ماركسيين أو غير ماركسيين مثل جرينبلات وسعيد وشولز وسبانوس .

وبينما ركز جرينبلات بشكل كامل على دراسة القرن السادس عشر ولم يكن له كبير وقع على المناقشات النظرية الدائرة فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات فإن إدوارد سعيد انشغل فى الجدال الفعال ضد المدارس والحركات الكبيرة المتصارعة مهاجماً للنقاد «الراديكاليين» وواضعاً نفسه وسط الصراعات المحيطة بالنظرية الأدبية ـ النقدية. وظل لما يزيد عن العقد أكبر المروجين لأفكار فوكوه وللنقد الثقافى ما بعد الماركسى. واكتسب سعيد جمهوراً أوسع لأول مرة من خلال مقالاته الجدلية. وبالإضافة إلى ذلك طبقت مواقفه النظرية فى دراسة وكشف النظرات الأوروبية والأمريكية المشوهة للمجتمعات العربية وذلك فى سلسلة من الكتب بما فيها **الإستشراق** (١٩٧٨) و **قضية فلسطين** (١٩٧٩) و **تغطية الإسلام** (١٩٨١) .

ويورد سعيد فى «تأملات حول "النقد الأدبى اليسارى" الأمريكى» (١٩٧٩)، والتى نشرت فى مجلة سبانوس **الحدود ٢**، بعض الشكاوى ضد النقد «اليسارى» المُقلد الذى يعرفه بأنه النقد «الذى يتبنى موقف المعارضة لما يعد الدرس الأكاديمى القائم أو المحافظ» ثم يضيف «**كما لو كان** ذلك لإضفاء الطابع الراديكالى على الفكر والممارسة وربما حتى المجتمع» (٢٤) وأحد عيوب هذا النقد، سواء أكان ماركسياً أم لا، تحييده

للبحث التاريخى لصالح التحليل البلاغى والتنظيم المنهجي. ومن العيوب الأخرى التوكيد الواسع النطاق وغير الملائم على القيم والتعريفات والمؤسسات السائدة كنتيجة لرفض تمحيص تواطؤ الدراسة العلمية مع سلطة الدولة. ومما له مغزى أن سعيد يخص بالذكر أعمال أومان وفوكوه كاستثناءات فى هذا الصدد. والعيب الثالث هو استعداد «اليسار» الأدبى للقبول بعزلة الدراسات الأدبية وتجاهله للقضايا الإجتماعية الأكبر. ويظهر هذا الميل على وجه خاص بين أتباع دريدا الذين يجعل مفهومهم عن النصية النص متجانساً بقصر مداه على نصوص أخرى مجردة مثله من التاريخ والقوة. ويظهر هذا التوجه نفسه كذلك فى سهولة انقياد المفكرين الأدبيين اليساريين الذين لا يمثل إخلاصهم السلبى لروائع الثقافة أى خطر على القيم الحاكمة أو هيئات الدولة. والعيب الرابع هو تمركز اليسار العرقى اللاواعى حول النزعة الغربية التى تتصل بالكراهية العنصرية والإستيطان الإستعمارى والحروب الإمبريالية والتلاعب الإقتصادى ببلدان العالم الثالث وهى توجهات الغرب المعاصر . وينعى سعيد مستشهداً بالحركية السياسية لليسار الفكرى فى الثلاثينيات والأربعينيات ومستذكراً الأعمال النموذجية الإنجليزية المبكرة لإدموند ويلسون وف. أو. ماثيسن وأنتونيو جرامسى تجنب النقاد اليساريين فى السبعينيات للسياسات الصدامية. ويلاحظ عيباً هو «غياب تراث محلى مستمر فى النظرية أو الثقافة الماركسية» (١٦٦) ويحض المثقفين على «النظر للثقافة كقوة تاريخية تمتلك تشكيلاتها الخاصة التى تتشابك مع تشكيلات المجال الإجتماعى الإقتصادى وتوثر فى النهاية على الدولة كدولة». (١٧١)

ومهما ربط سعيد نفسه بالسياسات اليسارية الحقيقية وبالتراث الماركسى إلا أنه رفض أن يعتبر نفسه ماركسياً. وهو يشرح آراءه فى الماركسية فى نهاية البيان الذى يقدم به مجموعة مقالاته **العالم والنص والناقد** (١٩٨٣) : «تحتاج الماركسية إلى إعادة فك منهجية للشفرة ونزع للطابع الغموضى عنها وتوضيح صارم». (٢٩) ويشير إلى أعمال نعوم شومسكى باعتبارها النموذج الذى يحتذى فى هذا الصدد. والدور الملائم للمثقف المعارض وفق ما يري سعيد ليس في أن يكون عضواً جيداً فى مدرسة ولا أن ينغلق على عقيدة ولا أن يلتزم بنظام حزبى وإنما فى أن يتشكك دوماً فى الأرثوذكسية. فعلى النقد أن يكون «علمانيا» وليس كهنوتياً أو «دينياً». ومن هنا يرى سعيد «أن النقد الموصوف مسبقاً بنعوت مثل "الماركسية" و "الليبرالية" يعد فى رأيى تناقضاً. إذ يبين تاريخ الفكر، ولا أقول تاريخ الحركات السياسية، إلى حد زائد أن مقولة التضامن قبل النقد، تعنى نهاية النقد». (٢٨) وحتى لو مال سعيد لأن يكون ماركسياً تتبقى مشاكل أخرى خطيرة فى الماركسية الأمريكية المعاصرة العاجزة سياسياً :

إن الماركسية فى الوقت الحاضر فى التاريخ الثقافى الأمريكى إلتزام أكاديمى فى المقام الأول وليس سياسياً . وهى تجازف بأن تصبح فرعاً أكاديمياً متخصصاً. ومما يرتبط بهذه الحقيقية البائسة أشياء أخرى تذكر مثل عدم وجود حزب اشتراكى مهم (على غرار الأحزاب الأوروبية العديدة)، والخطاب المهمش للكتابة «اليسارية»، والعجز البادى للجماعات المهنية (العلمية والأكاديمية والأقليمية) عن تنظيم تحالفات يسارية مع جماعات الحركية السياسية. والأثر الصافى «للقيام» بالنقد أو الكتابة الماركسية فى الوقت الراهن هو بالطبع الإعلان عن تفضيل سياسى ولكنه كذلك يعنى أن يضع المرء نفسه خارج الكثير مما يجرى فى العالم وفى أنوا ع النقد الأخرى. (٢٨-٢٩)

إن كون الموء ماركسياً فى أمريكا خلال حقبة ما بعد ڤيتنام يعنى من الناحيتين الفكرية والإستراتيجية التعرض لخطر الإنعزال والهامشية وعدم الفاعلية بجانب المذهبية والكهنوتية وغياب النقد .

نشرت كتب ومقالات سعيد فى السبعينيات والثمانينيات لتدعو وتروج للنقد الثقافى الحركى بأسلوب ما بعد ماركسى. «إن موقفى هو أن النصوص دنيوية وهى إلى حد ما أحداث، كما أنها مع ذلك، وحتى عندما تبدو أنها تنكره، جزءاً من عالم إجتماعى وحياة إنسانية ومن اللحظات التاريخية طبعاً التى تقع وتفسر فيها.» (**العالم والنص والناقد**، ٤) وليس مما يدهش أن سعيد استلهم النقد الدنيوى فى أشكاله الفلسفية والفيلولوجية كما مارسه المفكرون من ڤيكو إلى أويرباخ اللذين يمتدحهما على وجه خاص فى كتابه **البدايات : القصد والمنهج** (١٩٧٥). وهو يدعو إلى التحليل النصي الصارم للشبكات المترابطة أى الصلات الكثيرة التى تربط النصوص مادياً بالمؤلفين والثقافات والمجتمعات. وأى محو لهذه الإرتباطات أو التجاورات تحت مسميات الإنسانية أو الشكلية أو البنيوية أو أى شىء آخر يمثل تنازلاً عن المسئولية النقدية. ومع ذلك لا تكفى دراسة الخيوط والإرتباطات الموضعية للخطاب فى حالة ما إذا كان النص يدعم الحالة المذهبية القائمة أو أى شكل من أشكال السيطرة إذ تصبح المقاومة والمعارضة هنا ضروريتان. ويعجب سعيد بالنقاد والمعارضين والحركيين من سويفت إلى شومسكى فى دعوتهم للتغيرات والبدائل والتدخلات. والنقد «لابد فى العمق أن ينظر إلى نفسه كمحتضن للحياة ومعارض بتكوينه لكل أشكال الطغيان والسيطرة والانتهاكات : إن أهدافه الإجتماعية هى المعرفة غير القهرية المنتجة لصالح الحرية البشرية». (**العالم والنص والناقد**، ٢٩) .

وأكثر ما يزعج سعيد هو كافة أشكال الأرثوذكسية والسلطة والمذهبية والتنظيمية وعلى الأخص السكونية. وهو يدعو إلى التشكك والسخرية «العلمانية» فى وجه تلك الأشكال والتوجهات «الدينية». وعلى سبيل المثال، تدعو أفكار عدم التحدد وعدم القابلية للقراءة فى التفكيكية إلى الإنسحاب من العالم وتشجيع الإستهلاك الفردى الخاص

للثقافة الرفيعة. وأى نمط من النقد يشجع التأنق والتقديس و/أو عدم التدخل يصيب نفسه بالعجز والبعد عن مجاله ثم يشل مشروع النقد بفصله عن الثقافة والمجتمع. إن مشروع التفكيكية لم يغضب سعيد فحسب بل أغضبته كذلك الأعمال المتأخرة لفوكوه وأتباعه. «إن لهفة فوكوه علي عدم الوقوع في النزعة الإقتصادية الماركسية تجعله يمحو دور الطبقات ودور الإقتصاد ودور الثورة أو التمرد فى المجتمعات التى يناقشها. (**العالم والنص والناقد**، ٢٤٤) ونتيجة هذه الإيحاءات هى للأسف «تبرير السكونية السياسية بالتعقد الفكرى». (٢٤٥) وأدى هذا الإنتقاد المفاجيء لفوكوه ببول بوفى إلى القول بأن سعيد نفسه لم يتساءل حول الدور المتغطرس والأناني الذي ينسب تقليدياً للمثقفين. «إن دور المثقف [التقليدى] هو ممارسة الوعي النقدي **لصالح** المقهورين بهدف رفع القهر عنهم».[٢٥] وتعيب كاترين جالاجر من زاوية أخري علي سعيد عدم ربطه لأية سياسات محددة بمفهوم النقد الدنيوى. وهى تقول أن «السياسة عند سعيد تصبح بلا جوهر بل تكاد تكون بلا معني». [٢٦] وفى الواقع فإن الموقف السياسى عند سعيد كما يلمح فى **الإستشراق** والمقالات اللاحقة يرفع لواء التحررية وينحرف تجاه الفوضوية مما يفسر نفوره على وجه خاص من المذهبية والسلطوية بجانب الأرثوذكسية والسكونية. [٢٧]

والمثقفون والنقاد الذين يعجب بهم سعيد يبدون كلهم «الإنتشار خارج المجال» أي أنهم ينتهكون الحدود القومية وحدود المجال الدرسى فى ممارستهم للنقد العلمانى الحركى. ويرى سعيد «أن مستقبل النقد أو الوظيفة النقدية يقع عندى فى مجال العلاقات بين الثقافات وأنواع الخطاب والعلوم بدلاً من أن يكون فى إستملاك أى نطاق معين وإدارته وفرض الطابع التنظيمى والمهنى عليه». [٢٨] ويفسر هذا القول تغير الحدود فى مشروع النقد الثقافى الدنيوى عند سعيد كما أنه يظهر إخلاصه لعلم الأدب المقارن وتأثره بمنفاه بعيداً عن فلسطين، أما جرينبلات فيدعو فى طموح أقل إلى علم الثقافة الإجتماعى النزعة داخل إطار علم الدراسات الإنجليزية. ويشترك الناقدان فى التزامهما بإجراء الأبحاث المتعددة العلوم، وبدراسة "الخطاب" (النص الإجتماعى بدلاً من النصوص الأدبية)، وبفحص الأمور السياسية والإقتصادية دون التقيد بإجراءات الماركسية. ويوصى الناقدان فى معارضة قصدية لأنماط البحث الشكلية وما بعد البنيوية المقيدة بإجراء التحليل البيوغرافى والتاريخى والأخلاقى والإجتماعى بينما يقبلان بمتطلبات القراءة الدقيقة .

"الدراسات الثقافية" فى الجامعة

أبرز ما يميز أنماط البحث اليسارى عن أنواع النقد الشكلى المتنوعة المتنافسة معها التصميم الملحوظ على وضع الظواهر والمنتجات الجمالية فى علاقة مع كل من الهيئات الإجتماعية والأعمال الثقافية الأخرى. ويتطلب هذا المشروع من نقاد الأدب لا

التحليل النصى وحده وإنما كذلك البحث فى الأسس الإقتصادية والسياسية والإجتماعية والمؤسسية والتاريخية للإنتاج والتوزيع والإستهلاك الثقافى. ومن هنا دعا النقاد اليساريون والأكاديميون بشكل متزايد إلى أنماط إكتمالية من الدرس وإلى برامج واسعة النطاق من الدراسات الثقافية. وكانت برامج الدراسات الثقافية هذه متنوعة الأشكال بالنظر إلى الفئات والمداخل المختلفة داخل الحركة اليسارية في عصر الفضاء .

وقد اتفق النقاد اليساريون عامة على اختلافاتهم المزاجية والمهنية والسياسية على عدم كفاية مؤسسة الدراسات الأدبية الأكاديمية والحاجة إلى التغير فيها. وساد إجماع من الستينيات وإلى الثمانينيات بين نقاد الأدب اليساريين على ضرورة توسيع نطاق البحث النقدى بصورة درامية وعلى ضرورة توسيع مفهوم «الأدب» بشكل له مغزى. ويتميز النقد اليسارى بالهجوم على محدودية النقد الأدبى وعلى ضيق نسق الأعمال الكبرى المعتبرة. ففى الستينيات مثلاً دعت فلورنس هو وليليان روبنسون إلى إدماج النصوص النسائية في المقررات الدراسية، ودافع ليزلى فيدلر وريتشارد بواربيه عن الأدب الشعبي ؛ وحث لويس كامپ وپول لاوتر على الاهتمام بأدب الطبقة العاملة. ويصر كل هؤلاء النقاد على صلة السياسة التى لا فكاك منها بالنقد الأدبى. ومن الأمثلة الأخرى فى السبعينيات نجد النقد الجدلى الذى طرحه فريدريك چيمسون، وعلم أدب الثقافة عند ستيفن جرينبلات، والنقد العلمانى الذى دعا له إدوارد سعيد. ودعت كل هذه الإتجاهات إلى ربط السياسة بالنقد وإعادة تعريف «الأدب» ليشمل بعد ذلك المادة «غير الأدبية». وفى أوائل الثمانينيات إتخذ المشروع اليسارى لإعادة تعريف الأدب وإعادة تصوير النقد إسم «الدراسات الثقافية» الذى شاع قبوله .

ويلاحظ جيرالد جراف وريچنالد جيبونز فى تصديرهما لمجموعة من إثنتى عشرة مقالة لكتاب مختلفين بعنوان **النقد فى الجامعة** (١٩٨٥) أن «ما يربط المشاركين فى هذا الكتاب معاً ويعلو على خلافاتهم الجزئية هو قبل أى شيء آخر الشعور بأن إحياء "النقد الثقافى" القائم على الأفكار العامة والمعنى الأوسع للثقافة الأدبية والذى يستوعب الكتابة الخيالية المعاصرة (وغيرها من الوسائط) هو أشد ما نحتاج إليه اليوم لبث الحيوية فى الدراسة الإنسانية للأدب». (١٠) ويمضى الكاتبان ليؤكدا «أن القراءة الدقيقة المحسوسة للأعمال الأدبية التى تظل إحدى أولى مهام النقد لا يحتمل أن تستعيد الإحساس بالمهمة الذى كان يحركها فى الماضى طالما جرت فى فراغ - منفصلة عن السياقات التاريخية والفلسفية والإجتماعية» (١٠-١١) وقد دعا النقاد اليساريون بأعداد متزايدة ودون الرغبة فى الإنتقاص من عادة القراءة الدقيقة المهمة التى رسخها الشكليون السابقون أو رفضها إلى أنماط إجتماعية تاريخية وفلسفية وسياسية من التحليل النقدى على خلفية من نمو الإحساس بفقدان الهدف وموات

مؤسسة الدراسات الإنسانية ثم زيادة تخصص الجامعة إلى حد فائق وإتباعها للبحث اللامصلحى. ويتوقف التجديد المنشود تحقيقه على يد الدراسات الثقافية على توسيع معنى الأدب ليشمل النصوص المعاصرة بجانب الكلاسيكية وليضم وسائط أخرى. وهذا شرح چون برنكمان فى مقالته «مقولات حول الماركسية الثقافية» (١٩٨٣) لضرورة توسيع مفهوم "الأدب" : «لم تعد الدراسات الإنسانية مركزية فى التماسك الثقافى للمجتمع الرأسمالى، لقد حلت الثقافة الجماهيرية محلها ...» [٢٩] وأصبحت الثقافة الجماهيرية على ضوء هذا التغير التاريخى موضوعاً أساسياً فى التحليل المعاصر للإنسانيات وللدراسة الثقافية. ويضفى بعض النقاد الأدبيين اليساريين المشروعية على مشروع الدراسات الثقافية بالدعوة للعودة إلى أنماط قديمة ولكنها أكثر ثراء من النقد بينما يقول آخرون بضرورة الإستجابة إلى الحقائق الإجتماعية الجديدة والمتغيرة. وينظر الأولون كما فعل جراف إلى أزمنة سالفة، بينما يركز الآخرون على اللحظة الراهنة كما فعل برنكمان. والفئة الأولى تستوحى مثقفى نيويورك، أما الفئة الثانية فتتبع ما بعد البنيوية الفرنسية. وفى كلتا الحالتين يفسر مشروع الدراسات الثقافية «الأدب» و «النقد» باتساع كبير مختلفاً فى ذلك عن الممارسات العديدة للمدارس والحركات النقدية المتصارعة .

يعلن فريدريك چيمسون فى نهاية مقابلة أجريت معه عام ١٩٨٢ أن «الماركسية هى الفلسفة الحية الوحيدة اليوم التى لديها تصور لوحدة المعرفة وتوحيد ميادين العلوم، بطريقة تمر عبر أبنية الأقسام والمؤسسات الأقدم وتعيد فكرة وجود موضوع عالمى للدراسة يكمن وراء الأبحاث التى تبدو متميزة عن بعضها فى المجالات الإقتصادية والسياسية والثقافية والتحليلية النفسية ... إلخ». [٣٠] ويرى چيمسون أن العلاج الناجح الوحيد للتمزق الذى يولده التخصص الأكاديمى وتقسيم المعرفة هو النقد الثقافى الماركسى الموجود منذ أمد بعيد وهو يتفوق كما تثبت الأدلة على الحيل الزائلة التى تروج لها الدراسات متعددة العلوم المعاصرة. ويسعى چيمسون فى ممارسته للنقد الثقافى إلى تحقيق تركيب أعظم ليس فقط من الماركسية الجديدة و (ما بعد) البنيوية وإنما كذلك من نقد الأسطورة وعلم التأويل. كما يعمل فى بنائه لعلم تأويل ماركسى طموح فى **اللاوعى السياسى** إلى تقديم النموذج التفسيرى الأكثر رحابة للدراسات الثقافية إلى نقاد الأدب فى الولايات المتحدة .

وقد شاعت الدعوات لإيجاد دراسات ثقافية معاصرة فعالة فى عقد الثمانينيات على مره. ويقول روبرت شولز فى **القوة النصية** (١٩٨٥) :

لابد أن نتوقف عن «تعليم الأدب» ونبدأ فى «دراسة النصوص». ولابد أن نكرس جهازنا بعد إعادة بنائه للدراسات النصية ... وليس من الضرورة أن نحصر أعمالنا الأدبية المفضلة فى هذا المشروع الجديد لكن يجب الإستغناء عن إستثنائية الأدب كفئة.

إن كل أنواع النصوص المرئية والكلامية والجدالية والإقناعية لابد أن تتخذ أدوات للوصول إلى المزيد من النصية. ويجب أن يمد نطاق الدراسات النصية إلي ما وراء الحدود المفردة للصفحة والكتاب لتشمل الممارسات المؤسسية والأبنية الإجتماعية....(٣١)

ويستبدل شولز بمفهوم «الأدب» التقليدى فكرة النصية عند ما بعد البنيوية ويتصور بذلك نشوء مشروع «الدراسات النصية» الذى يفحص كل أنواع «النصوص» بالإضافة إلى الأشكال الإجتماعية. وهو ليس ملتزما بالماركسية ولا معاديا لها علناً. وقد استهدف محررو مجلة **النقد الثقافى** المؤسسة عام ١٩٨٥ فى جامعة مينيسوتا وبروح مشابهة أن تحتل مجلتهم «الأرضية العريضة للتفسير الثقافى والتى تحدد حالياً بالتقاء الدراسات الأدبية والفلسفية والأنثروبولوجية والإجتماعية». (٣٢) ويضيف المحررون أن «الهدف من وراء النقد الثقافي يمكن التعبير عنه بأقصى قدر من الشمولية على أنه دراسة القيم والمؤسسات والممارسات والخطابات الموروثة فى إطار أصولها وتكوينها وآثارها السياسية والإجتماعية والجمالية». (٥) وهذا البرنامج ما بعد الماركسى للدراسات الثقافية يخلف بقصد أعمال النقد الأدبى والنظرية الأدبية التقليدية. ونجد فى هيئة تحرير تلك المجلة العديد من المثقفين اليساريين البارزين بمن فيهم الماركسيون ستانلى أرونوويتس وفريدريك چيمسون وفرانك لينتريكيا، وهيدن هوايت، واليساريون غير المتحزبون بول بوفى ونعوم شومسكى وإدوارد سعيد وويليام سبانوس وكورنيل ويست، والنسويات أليس جاردين وجاياترى سبيڤاك، والماركسيون البريطانيون تيرى إيجلتون وستيفن هيث وكولين ماكيب وريموند ويليامز .

واليساريون البريطانيون هم رواد مشاريع الدراسات الثقافية خلال السبعينيات والثمانينيات. ومن أكثر هذه المشاريع تأثيراً : «المادية الثقافية» عند ريموند ويليامز، و«الدراسات الثقافية» عند مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة، و «نظرية البلاغة والخطاب» الماركسية عند تيرى إيجلتون كما حدد معالمها فى كتابه الذائع **النظرية الأدبية : مقدمة** (١٩٨٣) ويضيف إيجلتون إلى أعمال ويليامز وآخرين ليجاهد فى القول بأن «الأدب» ليس فئة أو كياناً موضوعياً أونطولوجيا لا يتغير وإنما مصطلح وظيفى متغير وتشكيل إجتماعي تاريخى : «من المفيد جداً أن ننظر «للأدب» باعتباره الإسم الذي يطلقه الناس من وقت لاخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة داخل مجال كامل أطلق عليه ميشيل فوكوه إسم "الممارسات الخطابية" ...» (٣٣) والموضوع الصحيح للدراسة الثقافية ليس الأدب وإنما الممارسات الخطابية فى معناها التاريخى كأبنية بلاغية ترتبط بالمعرفة والقوة. ويحدد إيجلتون من الأشكال الخطابية الجديرة بالدراسة الأفلام وبرامج التليفزيون والأعمال الأدبية الشعبية وكتب الأطفال والنصوص العلمية ثم «الروائع» الكلاسيكية بالتأكيد. ويروج إيجلتون من باب المنهج

النقدى «للتعددية» المؤسسة على السياسات الماركسية : «إن أى منهج أو نظرية تسهم فى هدف الإنعتاق الإنسانى وإنتاج "البشر الأفضل" عبر التحول الإشتراكى للمجتمع تعد مقبولة» (٢١١) .

ويحدد مايكل ريان فى دراسته لريموند ويليامز ومركز برمنجهام ثلاث لحظات أو مواقف رئيسية فى التحول المطرد للدراسات الأدبية الحديثة إلى الدراسات الثقافية. ففى البداية إجتمع أثر النقد النسوى والعرقى واليسارى ليفرض الإعتراف بأن النصوص الأدبية هى بالأساس وثائق وأحداث إجتماعية تحيل إلى موضوعات إجتماعية تاريخية، ثم أظهرت ثانياً مشروعات البنيوية والسيميوطيقا أن النصوص تشكلها الشفرات والتقاليد والتصويرات الإجتماعية مما قضى على فكرة الإستقلال الأدبى وجاء ثالثاً علو أهمية الإعلام الجماهيرى والثقافة الشعبية على مركزية الكلاسيكيات الأدبية ليجبر النقاد على الإعتراف بالأدوار التكوينية والتعليمية الحاسمة لأنواع الخطاب الجديدة .(٢٤)

وطرح دعاة الدراسات الثقافية فى الثمانينيات متأثرين بالفكر ما بعد البنيوى مقولة عدم وجود حقيقة أو بنية تحتية إجتماعية إقتصادية خالصة سابقة على الخطاب وسابقة على الثقافة : فالخطاب الثقافى يشكل الأساس للوجود الإجتماعى وللهوية الشخصية. وعلى ضوء «علم الأدب» هذا تكون مهمة الدراسات الثقافية دراسة التقاليد والتصويرات التى ترعاها مجموعة الخطابات الثقافية بكاملها. وأدى هذا التصور إلى إنهيار العقيدة الماركسية الكلاسيكية فى القاعدة / البنية الفوقية ومعها تنحية نظريات المحاكاة والإنعكاس القديمة. فالخطاب الإجتماعى لا يعكس الواقع الإجتماعى بل إن الخطاب بكل أنواعه يُكون الواقع كمجموعة من التصويرات وأشكال القص التى تنتج آثاراً تأثيرية وتعليمية بينة على المستويات المعرفية والإجتماعية السياسية .(٢٥) وعلم النصوص (أو ما يشبهه) و «علم تأويل الخطاب» المرتبط به هو الذى يميز مشاريع الدراسات الثقافية المتأخرة التى وضعها التفكيكيون ـ اليساريون وما بعد الماركسيين وبعض الماركسيين الجدد عن المشاريع التى وضعها قبل ذلك ماركسيو اليسار الجديد والماركسيون المحافظون. وفى المعسكر الأول نجد أمثال برنكمان وجرينبلات وچيمسون ولينتريكيا وبرات وريان وسعيد وشولز وسبيڤاك أما فى المعسكر الآخر فنجد أمثال فرانكلين وجراف وفلورنس هو وكامپ ولاوتر وأومان وروبنسون وسميث. وقد نتجت جاذبية وقوة النقد الأدبى اليسارى فى أواخر السبعينيات والثمانينيات إلى حد كبير من قدرته على إدماج واستخدام أفكار الفلاسفة الأوروبيين الطليعيين بدون أن يضحى بالتزاماته السياسية والأخلاقية التقليدية .

وأثار ممارسو الدراسات الثقافية فى دراستهم لأدب الطبقة العاملة والأدب الشعبى ووسائل الإعلام الجماهيرية والأشكال «تحت الثقافية» قضايا محيرة وإن بغير

عمد تتعلق بالقيمة والتقييم الجمالى. أليست مسرحية لشكسبير أكثر قيمة من أحدث الهزليات الرومانسية ؟ والإجابة اليسارية دائماً هى أن «القيمة» ليست خاصية كامنة بل تستمد من جماعات معينة فى مواقف محددة تؤدى فيها المعايير المعينة أغراضاً محددة. أى أن القيمة نسبية وتاريخية. فقد تكون قصة الحب الشعبية فى بعض الظروف المعينة أكثر قيمة من الناحية الجمالية ومن غيرها من نص لشكسبير.[٣٦] وأحد نتائج هذا المذهب تبرير الدراسة الأكاديمية الجادة لأنواع متنوعة من الخطاب الثقافى فى مقابل دراسة الأدب النخبوى أو المعتبر .

النقد اليساري فى عصر الفضاء

هناك ثلاث مراحل فى نشأة وتطور النقد الأدبى اليسارى الأكاديمى فى أمريكا خلال عصر الفضاء. فبحلول أواخر الستينيات كان يوجد يسار ناشط فعال يضم أعضاء اليسار الجديد والراديكاليين السود والنسويين اليساريين ومثقفى نيويورك والراديكاليين المستقلين. والملمح البارز فى هذه الفترة هو شعبية ونفوذ يساريى العالم الثالث مثل كاسترو وفانون وجيفارا وهوتشي منه وماو. وتبدد اليسار الجديد خلال السبعينيات بينما علا نجم أفراد النسوية اليسارية (من البيض والسود). وأصبح بعض يساريى نيويورك محافظين بشكل متزايد ومما له مغزى بروز الماركسيين الجدد فى أوائل السبعينيات ممن يدينون فى المقام الأول لمدرسة فرانكفورت ثم ظهور التفكيكيين ـ اليساريين فى أواخر السبعينيات ومعهم ما بعد الماركسيين المتأثرين بما بعد البنيوية الفرنسية. وفى ذلك العقد لم يكن لليساريين غير المنتمين إلى تنظيمات سوى دور ضئيل. وفى أوائل وأواسط الثمانينيات وصل نطاق ونفوذ الأنماط المختلفة من النقد اليسارى ولا سيما النسوى والماركسى الجديد والتفكيكى ـ اليسارى وما بعد الماركسى إلى الذروة فيما يبدو واعداً بالإستمرار بحيوية طيلة العقد. وقد حقق الماركسيون البريطانيون والإيطاليون الكبار أكبر أثر لهم فى أوائل الثمانينيات وأصبحت الدراسات الثقافية فى تلك الفترة حركة عريضة القاعدة تجتذب غير اليساريين إلى قضيتها .

كان هناك تنوع كبير ونقص باد فى التواصل مع ماركسية الثلاثينيات في تطور النقد الأدبى اليسارى الأكاديمى علي مدى الستينيات والسبعينيات والثمانينيات. فالكثير مما كان يهم راديكاليي فترة الكساد بعمق لم تكن له أهمية تذكر عند معظم يساريى عصر الفضاء بما في ذلك العضوية فى الحزب الشيوعى وقدوم الثورة البروليتارية والإنغماس فى الصراع بين ستالين وتروتسكى والوظائف السياسية للجبهة السياسية الناجحة وتقدم المجتمع السوفيتى وحالة الصراع الطبقى الدولى. وكان اليسار الأدبى الأكاديمى بين الستينيات والثمانينيات بالمقارنة مع اليسار الأدبى فى

الثلاثينيات متشرذماً ومتنوعاً وغير أرثوذكسي وغير مميز. ومع ذلك فإن نجاح التفكير اليسارى فى الجامعة اعتمد إلى حد كبير على طبيعته غير الحزبية وغير المتقحمة وغير التابعة لروسيا كما يلاحظ بيرتل أولمان وإدوارد ڤيرنوفت فى مقدمة مجموعتهما المفيدة **الأكاديمية اليسارية : الدرس الماركسى فى الجامعات الأمريكية** (١٩٨٢) .

غلب عدم التجانس على اليسار الأدبى خلال عصر الفضاء. فمن بين المثقفين المرتبطين بشكل أو بآخر مع اليسار نجد بعضاً من مثقفى نيويورك والنقاد الوجوديين والتأويليين ونقاد استجابة القارىء والسيميوطيقين والتفكيكيين والنسويين والجماليين السود بجانب راديكاليى اليسار الجديد والماركسيين اللينيين والماركسيين الجدد والعديد من المستقلين والجامحين بأشكالهم المتنوعة. وكنا نجد فى أمثلة غير قليلة أن الناقد اليسارى ينتمى إلى عدد من هذه المدارس كما نرى فى حالات النسوية الماركسية اليسارية الجديدة ليليان روبنسون، والنسوية الماركسية السوداء باربارا سميث، والتفكيكية النسوية الماركسية نصيرة العالم الثالث جاياترى سبيڤاك. وعلى العموم فإن الكثير من المثقفين الأمريكيين انحازوا فى لحظة أو أخرى بين الستينيات والثمانينيات إلى التفكير اليسارى ومنهم نقاد مختلفون مثل أميرى بركة وچون برنكمان وكينيث برك وهارولد كروز وچوديث فيترلى وليزلى فيدلر وبروس فرانكلين وچيرالد جراف وستيفن جرينبلات وإيهاب حسن وفلورنس هو وإرفنج هو وفريدريك چيمسون ولويس كامب والفريد كازن وپول لاوتر وفرانك لينتريكيا وكيت ميليت وريتشارد أومان ومارى لويز برات وليليان روبنسون ومايكل ريان وإدوارد سعيد وجيفرى سامونز وروبرت شولز وإيلين شووالتر وكايا سيلڤرمان وباربارا سميث وسوزان سونتاج ووليام سبانوس وجاياترى سبيفاك وفيليب راڤ. ومما له مغزى أن النقاد اليساريين إعتمدوا على مصادر أجنبية واسعة النطاق مثل البريطانيين پيرى أندرسون وتيرى إيجلتون وجولييت ميتشيل وريموند ويليامز والفرنسيين لوى ألتوسير وجاك دريدا وميشيل فوكوه وبيير ماكيرى والألمانيين ت. و. أدورنو ويورجين هابرماس وكارل ماركس وهربرت ماركوزه والإيطاليين أنتونيو جرامسى وأنتونيو نيجرى والروسيين ميخائيل باختين وف. أى. لينين وليون تروتسكى، ومفكرى العالم الثالث فرانتز فانون وماوتسى تونج، وغير ذلك كثير .

وشغل كبار مفكرو اليسار الأمريكى الأدبيون مناصب فى الكليات والجامعات المرموقة ونشروا الكتب والمقالات فى المجلات ودور النشر الكبرى وحصلوا على المنح والجوائز من الهيئات والوكالات البارزة وتصدروا المنظمات والجمعيات والمعاهد المهنية الرئيسية. «عانى بعض اليساريين مثل بركة وفرانكلين ولاوتر من الفصل والإعتقال بسبب نشاطاتهم السياسية بينما عانى آخرون من أشكال أذكى من التثبيط الرسمى. وعلى الرغم من عدم وجود منظمة أو جمعية أو دار نشر أو مجلة يسارية معينة توحد

الجماعة شارك العديد من الأعضاء فى إتحاد اللغة الحديثة ونشروا الكتب من خلال دور النشر الجامعية فى كاليفورنيا وشيكاغو وأنديانا وأوكسفورد وأسهموا فى مجلات مثل **الحدود٢ و الإنجليزية فى الجامعة و البحث النقدى و النقد الثقافى و مجلة مينيسوتا و النقد الألمانى الجديد و التاريخ الأدبى الجديد و مجلة بارتيزان و براكسيس و المعلم الراديكالى و راريتان و تصويرات و النص الإجتماعى وتيلوس .**

ومن الناحية السياسية أظهرت جماعة متنوعة من النقاد اليساريين نطاقاً واسعاً من المواقف تتراوح من الاتجاه المحافظ ـ اليسارى عند جراف إلى الديموقراطية الإشتراكية عند إرفنج هو إلى اليسارية غير المتحزبة عند جرينبلات ولاوتر إلى الماركسيات الجديدة عند چيمسون وسامونز إلى الماركسية اللينينية عند بركة إلى ماوية فرانكلين إلى التحررية الفوضوية البادية عند حسن وراف وسعيد. ونجد من بين أفراد المجموعة دعاة السلام والإشتراكيين والشيوعيين والنقابيين والفوضويين بجانب النسويين الثائرين ونشطاء العالم الثالث والأعراق. ودعا البعض إلى إصلاحات راديكالية بينما اعتقد البعض أن الثورة وحدها هى التى يمكن أن تغير الأوضاع. أما من الناحية الأسلوبية فقد غطت أساليب الخطاب عندهم طيفاً واسعاً من الجدال الصحفى الثائر إلى البحث الدرسى الهادىء وإلى التأمل الفلسفى ثم النقد الإبداعى اليوتوبى. وربما كان أجدر ملامح اليسار الأدبى بالملاحظة فى الثمانينيات هو اتساعه ليشمل أفكاراً متنوعة ونتائج ومواقف وإجراءات من مدارس وحركات مختلفة بدون أن يتخلى عن جوهر معتقداته والتزاماته وممارساته .

خاتمة

ظروف التاريخ

من الجلى أن التاريخ يستدعى من الخلق قدر ما يستدعى من الإكتشاف وعندما ينشغل المؤرخون بالوصف والشرح والمحاججة والتقييم أو القص فإنهم حتماً يدخلون أشياء فى إعتبارهم ويقصون أخرى. ومما لا يمكن تجنبه أن يقع التركيز على بعض الموضوعات بينما تظل موضوعات أخرى دون استكشاف نسبياً. وتحقيق أهداف الإكتمال واللا مصلحية أمر مستحيل وتظهر النصوص التاريخية المتنافسة العديد من التنوعات فيما تضمه وتقصيه وتركز عليه وتخفت الضوء عنه وتقيمه وتنتقده. والتاريخ إذا نظرنا إليه باعتباره كتابة يصنع بقدر ما يجد. وبالإضافة إلى ذلك فإن آثار النظام والتناسق النصى التى تخلقها متطلبات بناء الجمل والأسلوب والقص العادية تولد أدبية أساسية فى الخطاب التاريخى بحيث يمكن القول أن «الإبداع» لايميز التاريخ فحسب بل ينشأه.

ولكن من الواضح للغاية أن وضع المؤرخ يحدد إلى درجة كبيرة نطاق المواد والمنظورات والأساليب المتاحة. وليست كل الإمكانات مفتوحة دائماً. ذلك لأن الرحم أو التشكيل المعرفى للحقبة والذى ينشط بما يشبه اللاوعى الثقافى ـ يحدد إنتاج التاريخ. كذلك فإن ضرورات التاريخ الشخصى وميل المزاج والإلتزامات الخاصة تحدد مسبقاً وبطرق حاسمة شكل ومسار الخطاب التاريخى. وما هو بعيد عن متناول وسيطرة المؤرخ يترك أثره على التاريخ ربما بنفس قوة ما هو تحت ناظره وفى متناوله.

ولكى يكون التاريخ مقنعاً فلابد أن يبدو واضحاً وكاملاً وكذلك موجهاً. وهنا قد تلعب الظروف والصدفة دوراً مهماً قدر ما تلعبه المعرفة والتخطيط والأسلوب والذكاء. وينتج التوجيه من الاجتماعات المعقدة من القوى الأساسية التى تشمل من ناحية آثار النحو والأبنية الخطابية والتضامات التناصية والتقاليد المؤسسية ومن الناحية الأخرى آثار الرغبة فى المعرفة والإجتماع والأحوال الإقتصادية الإجتماعية والتحالفات السياسية والالتزامات المهنية والأفضليات الأخلاقية. والعنصر غير المحسوب فى النهاية فى هذا الخضم من القوى المتصارعة هو مدى ما يمكن نسبته إلى الخيار الواعى ومدى ما يمكن نسبته للتحديد اللاواعى. وفى نهاية المطاف يمكن القول إن اتجاه الخطاب التاريخى محدد ولكن بطريقة غير محتومة. وتنتشر فى التاريخ العوارض والصدف قدر انتشار الإختيار والظرف.

فى الفترة ما بين السبعينيات والثمانينيات ميز ظرفان متناقضان حالة النقد الأدبى الأكاديمى فى أمريكا ـ وهى الفترة التى حدث فيها إلتزامى الشخصى. فمن

ناحية مر علم النظرية الأدبية النقدية بتحول هائل يتسم بالإنتشار غير المسبوق للمدارس والحركات المثيرة والذكية والمهمة داخل الجامعة. ومن الناحية الأخرى دخلت مهنة الدراسات الأدبية الأكاديمية فترة تدهور طويلة اتسمت فى تنوع بفيض إنتاج رسائل الدكتوراه، وانخفاض حاد فى خريجى أقسام الأدب واللغة، والتحول التدريجى للتركيز التدريسى من الأدب إلى تعليم اللغة الأساسى، والنقص المطرد فى أعداد الأساتذة، وأزمة حادة فى وجود آلاف من المثقفين الأدبيين المتمرسين العاطلين أو غير المشتغلين بالكامل. وإحدى نتائج هذه المأساة الجماعية هى زيادة حدة النظام الطبقى الذى يكون المهنة عادة والذى يتألف من كادر صغير من دارسى الأدب الذين يتلقون أجراً مناسباً ويعملون أساساً فى معاهد الدراسات العليا النخبوية؛ ثم من مجموعة متنامية من العاملين على حد الكفاف يعملون جزئياً فى تدريس اللغة والأحلال المؤقت وأعمال المعاونة فهم الدارسون «الغجر»؛ وأخيراً عدد ضخم من أساتذة الأدب الذين يقضون وقتاً أكبر فأكبر فى تدريس اللغة فى الكليات المحلية والكليات ذات الأربع سنوات الدراسية لقاء أجور متدنية تحت المعدل. وازدادت حدة هذه المفارقة المؤسسية من جراء تناقض آخر.

فبسبب قيام معظم النقاد المساهمين فى «ثورة» النظرية الأدبية النقدية بالكتابة من داخل صفوف الطبقة النخبة نظر المثقفون المعاديون والأساتذة الرمزيون فى الغالب إلى «النظرية» الطليعية باعتبارها أداة للهيمنة النخبوية التى لا صلة لها بأشغالهم العادية. وللتغلب على هذا الإدراك المقلق تقدمت مجموعة من المنظرين الناشئين الطامحين بأعداد متزايدة من الكتب الإرشادية والمجموعات والمسوح والمقدمات الهادفة لتوضيح أهمية النظرية الجديدة للباحثين عن المعلومات والفهم. وتعرض هؤلاء السماسرة أحياناً للإدانة بسبب تدجينهم وتربحهم مما سمى «بالإزدهار» فى النظرية. وإلى حد ما فإن كتاب **النقد الأدبى الأمريكى** وكتابى السابق **النقد التفكيكى** ينتميان إلى مجموعة الكتب تلك. وتشترك هذه النصوص كلها فى التعرض للمصير المشترك للدرس الإنسانى الذى يتغذى على أعمال السابقين ويجعلها مفيدة ويزدهر على الربح. ومن المفارقة أن نشر و «تدجين» أعمال النخبة يضمن لها البروز والحيوية والبقاء فى موقع الصلة مع الحاضر لكنه فى نفس الوقت يؤدى إلى نزع طابع الغموض عنها وسوء تناولها وتدنيسها. وهكذا يعاش التاريخ ويسجل. إن «التدنيس» والصراع والإزدهار تسير معاً.

الهوامش
الفصل الأول
النقد الماركسي في الثلاثينيات

١- جورج ب. تيندال. أمريكا. تاريخ قصصي (نيويورك: نورتون ، ١٩٨٤) ص ١٠٥٢ .

٢- هال دريبر. «الفطيرة في السماء» **مجلة نيويورك لعرض الكتب**. ١٠ مايو ١٩٨٤. ص٢٥ ، ٢٨-٣١ ، وإرفنج هو ولويس كوسر. **الحزب الشيوعي الأمريكي: تاريخ نقدي** (١٩٥٧ ؛ نيويورك بريجر ، ١٩٦٢) ص. ٢٢٥، ٤١٩.

٣- هارفي كلير. **تاريخ الشيوعية الأمريكية: عقد الكساد** (نيويورك: كتب أساسية ، ١٩٨٤) ص. ٣٥٣-٥٧.

٤- إيلين شريكر« الجيل الناقص. الأكاديميون والحزب الشيوعي من الكساد إلى الحرب الباردة » **الإنسانيات في المجتمع**. ٦(الربيع والصيف ١٩٧٣)١٣٩ - ٥٩.

٥- للتعرف على محاولة لمنهجة الجماليات الماركسية ولببليوغرافيا مفيدة أنظر لي باكساندال وستيفان مورافكس. محرران. **ماركس وإنجلز عن الأدب والفن** (سانت لويس: دار نشر تيلوس، ١٩٧٣).

٦- فريدريك جيمسون. «مقدمة». هنري أفرون **علم الجمال الماركسي**. ترجمة هيلين ر. لين (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٣) ص ل-ن ، يلاحظ جرانفيل هيكس في مقاله «فشل النقد اليساري» **الجمهورية الجديدة**، سبتمبر ١٩٤٠ أن هناك مدرستين رئيسيتين في النقد الماركسي الأمريكي إحداهما تعنى بأهمية القوى الإقتصادية وأهمية الطبقة العاملة وأهمية التحليل الماركسي للمجتمع «والأخرى» تصر على الإمتياز الفني وترتبط بمشاكل الأسلوب والشكل.» (٣٤٦) وتتألف المجموعة الأولى في معظمها من المؤرخين والثانية ممن يقيمون النواحي الجمالية ويعرضون الإنتاج الأدبي.

٧- أرنولد ل. جولد سميث. **النقد الأدبي الأمريكي: ١٩٠٥-١٩٦٥**(بوستون: تواين ، ١٩٧٩) ص٦٢. وكتاب جولد سميث هو الثالث في مسح من ثلاثة مجلدات للنقد الأدبي الأمريكي ١٨٠٠ إلى ١٩٦٥

٨- ف. إي. كالفرتون. **تحرير الأدب الأمريكي** (نيويورك: سكريبنرز ، ١٩٣٢) ص.ن

٩- دانييل إرون. **كتاب اليسار: وقائع في الشيوعية الأدبية الأمريكية**. (نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٦١)ص ، ٣٢٤.

١٠- أرون. الفصل١٦: جيمس ت.فاريل. « نهاية عقد أدبي» **ميركوري الأمريكي**، ٤٨ (١٩٣٩) ٤٠٨ - ١٥.

١١- جولد سميث ، ص٦٨

١٢- جرانفيل هيكس. عرض لكتاب كالفرتون **تحرير الأدب الأمريكي** في **الجمهورية الجديدة**. ٧ سبتمبر ١٩٣٢. ص. ١٠٤ - ٥. أنظر كذلك هيكس «الأزمة في النقد الأمريكي». **الجماهير الجديدة**. ٨(فبراير ١٩٣٣) ٤، وتيري ل .لونج **جرانفيل هيكس** (بوستون تراين، ١٩٨١)ص. ٥١ - ٥٩.

١٣- جرانفيل هيكس **التراث العظيم: مقدمة للأدب الأمريكي منذ الحرب الأهلية**. محرر مراجع. (نيويورك: ماكميلان ، ١٩٣٥)ص. ط.

١٤- برنارد سميث. **قوى في النقد الأمريكي: دراسة في تاريخ الفكر الأدبي الأمريكي**. (نيويورك. هاركورت بريس ، ١٩٣٩) عن تاريخ سميث للنقاد الماركسيين في العشرينيات والثلاثينيات أنظر ص. ٣٦٨-٣٨٠.

١٥- لعروض تاريخية موجزة حول **مجلة بارتيزان** أنظر أرون. ص.٢٩٧-٣٠٣، وريتشارد هـبيلز. **رؤى راديكالية وأحلام أمريكية: الثقافة والفكر الإجتماعى فى سنوات الكساد**. (نيويورك: هاربر ورو ، ١٩٧٣). ص ٣٣٤-٣٤٦، وآلان والد «المثقفون الثوريون: مجلة بارتيزان فى الثلاثينيات» **الأدب عند الحواجز**. تحرير رالف ف. بوجاردس وفريد هوبسون (جامعة ألاباما: دار نشر جامعة ألاباما، ١٩٨٢)ص. ١٨٧-٢٠٣. وسوف نناقش **مجلة بارتيزان** بتوسع فى الفصل الرابع.

١٦- أنظر نشرة **إتحاد أساتذة الجامعات الأمريكية** (يناير، ١٩٣٦)١٦-٢٠.

١٧- شريكر. ص. ١٥٠-٥٢.

١٨- مالكولم كاولى. **وعملت فى صنعة الكاتب: فصول من التاريخ الأدبى** ١٩١٨-١٩٧٨ (نيويورك. ڤايكنج، ١٩٧٨) ص. ١٠٨-١٢.

١٩- جرانفيل هيكس. **حيثما خرجنا** (نيويورك. فايكنج، ١٩٥٤) ص. ١٧٨.

٢٠- جرانفيل هيكس. «الشيوعية والمثقفون الأمريكيون» **فى ثورة من؟ دراسة المسار المستقبلى الليبرالية فى الولايات المتحدة**. تحرير: إرفنج دى ويت تالمادج (نيويورك: هويل سوسكين، ١٩٤١) ص ٦٨.

٢١- مارتين جاى. **الخيال الجدلى: تاريخ مدرسة فرانكفورت ومعهد الأبحاث الإجتماعية ١٩٢٣-١٩٥٠** (بوسطون: ليتل براون، ١٩٧٣) ص. ١١٤.

٢٢- جاى. ص. ٢٩٢.

٢٣-ألين تيت. تصدير **مقالات رجعية فى الشعر والأفكار** (١٩٣٦) **فى مقالات من أربعة عقود** (شيكاغو: دار سوالو، ١٩٦٨، ص. ٦١٢.

٢٤- لانتقاد يسارى حديث للشكلية الأمريكية أنظر جون فيكيتت. **الغسق النقدى** (لندن: روتلدج وكيجان بول، ١٩٧٧)

٢٥-كليانث بروكس. **الشعر الحديث والتراث** (شاپيل هيل؛ دار نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٣٩) ص،٤٧.

٢٦- جرانفيل هيكس. «النقد الأدبى والمنهج الماركسى» **الفصلية العصرية**. ٦(صيف ١٩٣٢)٤٧.

٢٧- ر.ب.بلاكمر. «مهمة الناقد» (١٩٣٥) **اللغة كإشارة: مقالات فى الشعر** (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٥٢) ص. ٣٨٤

الفصل الثانى
"النقد الجديد"

١- ويليام إى.كين. **الأزمة فى النقد: النظرية والأدب والإصلاح فى الدراسات الإنجليزية** (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٨٤) ص. ١٠٥

٢- كليانث بروكس «النقد الجديد» **موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر**. طبعة موسعة، تحرير أليكس بريمنجر وآخرون، (برينستون دار نشر جامعة برنيستون، ١٩٧٤) ص.٥٦٧-٥٦٨

٣- رينيه ويليك «النقد الجديد: ما له وما عليه» **البحث النقدى** ٤ (صيف ١٩٧٨)٦١٨-٦١٩. يشير ويليك فى تقييمه الإسترجاعى إلى عيب واحد فقط عند النقاد الجدد:«إنهم متمحورون حول الإنجليزية إلى حد بعيد، بل إقليميو النزعة. ونادراً ما حاولوا مناقشة الأدب الأجنبى...» (٦٢٣) ويفسر هذا جزئياً سبب زيادة تأثير النقاد الجدد فى أقسام الإنجليزية عنه فى أقسام دراسات الأدب الأخرى فى أمريكا.

٤- ت.س.إليوت. **نقد الناقد** (نيويورك: فارار وستراوس وجيرو، ١٩٦٥) ص، ٢٥

٥- و. ك.ويمسات. الأيقونة اللفظية: **دراسات في معنى الشعر** (ليكسنجتون دار نشر جامعة كنتكى، ١٩٥٤) ص. ٤-٥

٦- ألين تيت. « نارسيسوس كنارسيسوس» (١٩٣٨) **مقالات من أربعة عقود** (شيكاغو دار سوالو، ١٩٦٨) ص. ٥٩٥. فيما يلى يشار له م. أ.ع

٧- كليانث بروكس. **الإناء المحكم الصنع: دراسات فى بناء الشعر** (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٤٧) ص.١٧٧. فيما يلى يشار له أ.م.ص

٨- ويليام ك. ويمسات وكليانث بروكس. **النقد الأدبى: تاريخ وجيز** (١٩٥٧ طبعة جديدة، شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) ص. ٧٤٩

٩- جون كرو رانسوم. «الشعر: ملحوظة عن الأونطولوجيا» (١٩٣٤) **جسد العالم** (١٩٣٨. طبعة جديدة. باتون روج: دار نشر جامعة ولاية لويزيانا، ١٩٦٧ ص. ١٣٩). فيما يلى يشار له ج. ع. ي. شبه رانسوم العنصر الغامض الإعجازى فى الأدب بمحتوى الأحلام الكامن فى نظرية فرويد أنظر «الشعر: التحليل الشكلى» **مجلة كينيون** ٩ (١٩٤٧) ٤٤١.

١٠- كليانث بروكس وروبرت پن وارين. **فهم الشعر**. الطبعة الثالثة (نيويورك. هولت وراينهارت ووينستون، ١٩٦٠) ص.٢٧٠. أنظر كذلك بروكس «الإستعارة والتراث» **الشعر الحديث والتراث** (شاپل هيل. دار نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٣٩) ص١-١٧

١١-جرانت وبستر. **جمهورية الأدب: تاريخ الرأى الأدبى الأمريكى فيما بعد الحرب**. (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٠٠-١٠٢

١٢- كليانث بروكس «النقاد الشكليون» **مجلة كينيون ١٣(شتاء ١٩٥١) ٧٥**

١٣- ألين تيت. **مذكرات وآراء: ١٩٢٦-١٩٧٤** (شيكاغو. دارسوالو، ١٩٧٥) ص. ٩٩

١٤- وبستر. ص. ٩٥-٩٧ وص ٣١٠ هامش ٧

١٥- أى. إ. ريتشاردز. **مبادىء النقد الأدبى** (١٩٢٤. نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٥٩) ص. ٢٤٨

١٦- أي. إي. ريتشاردز. **النقد التطبيقي** (١٩٢٩. نيويورك: هاركورت بريس والعالم، بدون تاريخ) ص. ١٥

١٧- رينيه ويليك. «النقد الأدبي» **موسوعة الأدب العالمي في القرن العشرين**. طبعة منقحة تحرير ليونارد س. كلاين (نيويورك: فريدريك أونجار، ١٩٨٣) ١٢٢٠٣

١٨- أ. وإلتون ليتز «النقد الأدبي». **دليل هارفارد للكتابة المعاصرة**. تحرير دانييل هاملتون (كامبريدج. دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٧٩) ص. ٥٧

١٩- كينيث برك. «النقد الشكلي مبادئه وحدوده». **اللغة كفعل رمزي: مقالات في الحياة والأدب والمنهج** (بيركلي. دار نشر جامعة كاليفورنيا،١٩٦٦) ص. ٤٩٧

٢٠- كينيث برك. «أنواع النقد» **الشعر ٦٨** (أغسطس، ١٩٤٦) ٢٧٨-٧٩ فيما يلي يشار له أ. ن.

٢١- كينيث برك. «فلسفة الشكل الأدبي». **فلسفة الشكل الأدبي: دراسات في الفعل الرمزي**. الطبعة الثالثة (١٩٤١. بيركلي: دارنشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣) ص. ١ فيما يلي يشار له ف. ش. أ.

٢٢- كينيث برك. **مقال مضاد**. الطبعة الثانية (١٩٣١. لوس ألتوس كاليفورنيا: هيرمس، ١٩٥٣) ص. ٥٥

٢٣- ويليام هـ. روكيرت. **كينيث برك ودراما العلاقات الإنسانية**. الطبعة الثانية (بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٢) ص. ٨٣-٨٤

٢٤- موراي كريجر. **المدافعون الجدد عن الشعر** (منيابوليس دار نشر جامعة مينيوتا، ١٩٥٦) ص. ٢١٦ هامش ١٨

٢٥- موراي كريجر. **الحضور والوهم الشعري: مقالات في التاريخ والنظرية النقدية** (بالتيمور. دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٧٣ فيما يلي يشار له ح. و. ش. (يحتوي هذا المجلد ثمانية عشرة مقالة نشرت بين عامي ١٩٦٨و١٩٧٩)

٢٦- موراي كريجر. **الفنون على المستوى: سقوط الموضوع النخبوي** (نوكسفيل. دار نشر جامعة تينيسي، ١٩٨١) ص. ٢٧-٤٨ (يتألف الكتاب من ثلاث محاضرات ألقيت عام ١٩٧٩)

٢٧- فيكتور إرليش. **الشكلية الروسية: التاريخ والمنهب**. الطبعة الثالثة (نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨١) ص.٢٧٢-٠٧٦ وإيوا م. تومپسون. **الشكلية الروسية والنقد الجديد الأنجلو- أمريكي: دراسة معاصرة** (لاهاي. موتون، ١٩٧١)

٢٨- ليون تروتسكي. **الأدب والثورة**. المترجم غير مذكور.(نيويورك:رسل ورسل، ١٩٥٧) ص. ١٧٩

٢٩- ب. ن. ميدفيديف /م. م. باختين. **المنهج الشكلي في الدرس الأدبي: مقدمة نقدية لعلم الشعر الإجتماعي**. ترجمة ألبرت ج. ويرل (بالتيمور. دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص.١٤٥

٣٠- روبرت پن وارين. «محادثة مع كليانث بروكس». **إمكانات النظام: كليانث بروكس وأعماله**. تحرير لويس ب. سيمپسون (باتون روج. دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٧٦) ص. ٢٢، ٢٥-٢٦

٣١- إيفور وينترز. **دفاعاً عن العقل** (دنيڤر. دار سوالو، ١٩٤٧) ص.١١

٣٢- چيڤري هـ. هارتمان. **النقد في البرية: دراسة الأدب اليوم** .(نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٠) ص.٢٨٥-٨٦

الفصل الثالث
مدرسة شيكاغو

١- ريتشارد ماكيون. «النقد والفنون الحرة: مدرسة شيكاغو النقدية» **المهنة** ٨٢ تحرير ريتشارد ل. برود وفيليس ب. فرانكلين (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٨٢) ص. ٤ فيما يلي يشار له «ن. ف. ج».

٢- ر. س. كرين. محرر، **النقد والنقاد: القدماء والمحدثون** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٥٢) ص. ٥ فيما يلي يشار له ن. ن.

٣- ر. س. كرين. **فكرة الدراسات الإنسانية ومقالات أخرى نقدية وتاريخية** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٦٧) ٢٠ ١٩ فيما يلي يشار له ف. د. إ. ٢

٤- جون كرو رانسوم «شركة النقد» (١٩٣٧) **جسد العالم** (١٩٣٨. طبعة معادة. باتون روج دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٦٨) ص. ٣٣٠

٥- ر.س كرين. **النقد والنقاد: مقالات في المنهج**. طبعة مختصرة (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٥٧) ص. هـ. فيما يلي يشار له ن. ن. ٢

٦- ر. س. كرين. **لغات النقد وبناء الشعر** (تورونتو: دار نشر جامعة تورونتو، ١٩٥٣) ص. ١٦٨-٦٩ فيما يلي يشار له ل. ن. ب. ش.

٧- ر. س. كرين. «نقاد شيكاغو» **موسوعة برينستون للشعر وعلم الشعر**. طبعة موسعة. تحرير أليكس بريمنجر وأخرون. (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٤) ص. ١١٧

٨- وين سي. بوث. **الفهم النقدي: قوى وحدود النقدية** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٩) ص.٣٤٩. وقد حاول والتر ديفيس. وهو من الجيل الثالث من نقاد شيكاغو ـ في كتابه **فعل التفسير: نقد للعقل النقدي** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) أن يضع تعددية معقدة معتمداً على أفكار مستمدة من النقد الظاهراتي والوجودي والتأويلي ومن تلك الفلسفات.

٩- وين س. بوث. «بين جيلين: ميراث مدرسة شيكاغو» **المهنة** ٨٢ تحرير ر. ل. برود وب. ب. فرانكلين. ص. ٢٠-٢٢. ولعرض للتاريخ القريب لمدرسة شيكاغو أنظر ريمو سيسيراني **نظرة وجيزة على النقد الأمريكي** (بيزا إي. ت. س.،١٩٨٤) ص. ٣٣-٦٠

١٠- و. ك. ويمسات. **الأيقونة اللفظية: دراسات في معنى الشعر** (لكسنجتون: دار نشر جامعة كنتكي، ١٩٥٤) ص. ٦٤

١١- جرانت ويستر. **جمهورية الأدب: تاريخ الرأى الأدبى الأمريكي فيما بعد الحرب**. (بالتيمور. دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ١٢٣

١٢- والترستون. **النقد الأمريكي الحديث** (إنجلو ود كليفس: برينتس هول، ١٩٦٣) ص. ١٧٣-٧٤. يقارن مع تقييم مايكل سبرنكر «ماذا يعيش وماذا مات فى نقد شيكاغو» **الحدود** ٢. ١٢ (شتاء وربيع ١٩٨٥) ١٨٩-٢١٢

١٣- لم تدرس نصوص التدريس التى أعدها والتربلير وإدوارد روز ينهايم وكلاهما فى جامعة شيكاغو من الثلاثينيات وإلى الستينيات فى علاقتها مع مدرسة شيكاغو. وهذا مجال مفتوح للبحث والتحليل.

الفصل الرابع
مثقفو نيويورك

١- إرفينج هو. «مثقفو نيويورك»(١٩٦٨) في **انحطاط الجديد** (نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٧٠) ص. ٢١١-٦٥. يحتوي الكتاب على سبع عشرة مقالة ويشار له فيما يلي إ. ج. أنظر كذلك هو. **عالم آبائنا** (نيويورك: هاركورت بريس جوفانوفيتش، ١٩٧٩) ص. ٥٩٨-٦٠٧ أو هو. **هامش الأمل: سيرة ذاتية فكرية**. (نيويورك: هاركورت بريس جوفانوفيتش، ١٩٨٢) الفصلين الخامس والسادس.

٢- «نيويورك والثقافة القومية» **مجلة بارتيزان** ٤٤، ٢ (١٩٧٧) ١٧٧-٧٨. هذه ندوة لثلاثة نقاد (بمن فيهم هو) عقدها ويليام فيليبس في ديسمبر ١٩٧٦ في جامعة ولاية نيويورك وأعقبتها جلسة أسئلة وإجابات. أنظر كذلك أ. ج. ص. ٢١٢-١٣؛ وأنظر مارك كروبريك «آباء وأبناء ومثقفو نيويورك» **سالما جوندي** رقم ٥٤ (خريف ١٩٨١) ١٠٦-١٢٠.

٣- الفريد كازن. **يهودي من نيويورك** (نيويورك: نويف، ١٩٧٨) ص. ٤٤

٤- جرانت ويستر. «مثقفو نيويورك: الطليعة البرجوازية» **جمهورية الأدب: تاريخ الرأي الأدبي الأمريكي فيما بعد الحرب**. (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٩) ص. ٢٠٩-٢٩٢

٥- نورمان بودهورتيس. **النجاح** (نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٦٧) الفصل الرابع

٦- عن راف كمثقف نيويوركي «نموذجي» أنظر ويليام باريت.**الجانحون: مغامرات بين المثقفين** (نيويورك. دوبلداي، ١٩٨٢) ولاسيما الفصلين الثالث والثامن. ولنقد لرأي باريت أنظر ويليام فيليبس. **نظرة متحزبة: خمسة عقود من الحياة الأدبية** (نيويورك. ستاين وداي، ١٩٨٣) ص. ٢٩٠-٩٣

٧- إدموند ويلسون. **رسائل عن الأدب والسياسة: ١٩١٢-١٩٧٢**. تحرير إلينا ويلسون (نيويورك: فارار و ستراوس وجيرو، ١٩٧٧) ص. ١٩٦ فيما يلي يشار له بـ رسائل

٨- إدموند ويلسون. **شواطيء النور: تاريخ ثقافي للعشرينيات والثلاثينيات**. (نيويورك: فارار و ستراوس ويونج، ١٩٥٢) ص. ٥١٨-٢٣. وهو مجموعة من ست وتسعين قطعة يشار له فيما يلي ش. ن.

٩- فيليب راف. **مقالات في الأدب والسياسة**: ١٩٣٢-١٩٧٢. تحرير أرابيل ج بورتر وأندرو ج. ديوسين (بوستون: هوتون ميلفين، ١٩٧٨) ص. ٢٨١-٢٨٣ فيما يلي يشار له م. أ. س.

١٠- ليونيل تريلنج. **الخيال الليبرالي: مقالات في الأدب والمجتمع** (١٩٥٠. طبعة جديدة. نيويورك: دوبلداي، ١٩٥٧) ص. ل ـ م. فيما يلي يشار له خ. ل. أنظر كذلك إرفنج هو. «الأدب والليبرالية». **إحتفالات وهجمات: ثلاثون عاماً من الأدب والتعليق الثقافي** (نيويورك: دار هورايزون، ١٩٧٩) ص. ٢٣٩-٢٥٤ فيما يلي يشار له إ. هـ.

١١- ليونيل تريلنج. محرر. **النقد الأدبي: مجموعة مقدمة** (نيويورك: هولت وراينهارت ووينستون، ١٩٧٠) ص١٩

١٢- إرفنج هو. محرر. **النقد الأدبي الحديث: مجموعة** (بوستون. بيكون، ١٩٥٨) ص. ٣٢

١٣- ألفريد كازن. **معاصرون** (بوستون. ليك براون، ١٩٦٢) ص. ٥٠٥ فيما يلي يشار له م.

١٤- ريتشارد شيس. «الفن والطبيعة والسياسة» **مجلة كينيون** ١٢ (١٩٥٩) ٥٩١

١٥- إدموند ويلسون. **المفكرون الثلاثيون: إثنتى عشرة مقالة فى مواضيع أدبية** (١٩٤٨، لندن: جون ليرمان، ١٩٥٢) ص. ٢٤٣

١٦- أنظر لويس فرايبرج. **التحليل النفسى والنقد الأدبى الأمريكى** (ديترويت: دار نشر جامعة الولاية بوين، ١٩٦٠) الذى يحلل ستة من نقاد التحليل النفسى هم برك وڤان ويك بروكس وكرتش ولويسون وتريلنج وويلسون.

١٧- إرڤنج هو. «الأدب على الأريكة» إ. هـ ص ١٥٠-٥٤. أنظر كذلك وليام فيليبس. محرر. **الفن والتحليل النفسى** (١٩٥٧. كليفلاند: ميريديان، ١٩٦٣) وبخاصة «مقدمة: الفن والعصاب» ص. م - ى

١٨- فيليب راڤ «فرويد والعقل الأدبى» **الأدب والحاسة السادسة**. (بوستون. هوتون مفلين، ١٩٦٩) ص. ١٦٤

١٩- إدموند ويلسون. **الجرح والقوس: سبع دراسات فى الأدب** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد،١٩٤١) ص. ٢٨٩

٢٠- ليونيل تريلنج«ملاحظات لمحاضرة عن السيرة الذاتية» (١٩٧١) **العقد الأخير: مقالات وعروض ١٩٦٥-١٩٧٥**. تحرير ديانا تريلنج (نيويورك: هاركورت بريس جوفا نوفيتش، ١٩٧٩) ص. ٢٣٧

٢١-ليونيل تريلنج«فرويد. داخل وما وراء الثقافة». **ما وراء الثقافة: مقالات في الأدب والدرس** (١٩٦٥. نيويورك: ڤايكنج، ١٩٦٨) ص. ١٠٨ فيما يلى يشار له م. ث.

٢٢- ليزلى أ. فيدلر. **الحب والموت فى الرواية الأمريكية**، طبعة منقحة. (١٩٦٠. نيويورك: ديل، ١٩٦٦) ص ١٠.

٢٣- ريتشارد شيس. **الرواية الأمريكية وتراثها** (نيويورك: أنكور، ١٩٥٧) ص ٢٤٥.

٢٤- إدموند ويلسون. **قلعة أكسل: دراسة فى الأدب الخيالى من ١٨٧٠ إلى ١٩٣٠.** (١٩٣١. نيويورك: سكريبنرز، ١٩٤٣) ص. ٢٩٢

٢٥- إرفينج هو. **السياسة والرواية** (نيويورك: هورايزون، ١٩٥٧) ص. ٢٤ تظهر نظرية الأدب الواقعى المزدوجة بقيامها على المحاكاة والأخلاقية عند إيريك أويرباخ فى كتابه **المحاكاة** فى نفس الوقت الذى كان مثقفو نيويورك يطورونها فى الأربعينيات.

٢٦- فيليب راڤ. «مقدمة: الإنحياز المحلى». **الأدب فى أمريكا: مجموعة من النقد الأدبى** (كليفلاند. ميريديان، ١٩٥٧) ص. ١٥ عن حالة ومكانة نظريات الأدب الأمريكى فى الفترة ما قبل الحرب العالمية الثانية أنظر هوارد ممفورد جونز. **نظرية الأدب الأمريكى** (١٩٤٨. طبعة جديدة. إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٥٦) وريتشارد دولاند. إعادة **إكتشاف الأدب الأمريكى: منطلقات الذوق الأدبى ١٩٠٠-١٩٤٠** (كامبريدج: دار نشر جامعة هارڤارد، ١٩٦٧)

٢٧- ألفريد كازن. **على الأرض المحلية: تفسير الأدب النثرى الأمريكى المعاصر** (نيويورك: هاركورت بريس، ١٩٤٢) ص. ز

٢٨- إرڤنج هو. «عصرالانصياع» **مجلة بارتيزان** ٢١ (١٩٥٤) ١٣ هذا المقال جزء من مؤتمر عقدته المجلة عام ١٩٥٢ حول «بلادنا وثقافتنا»

٢٩- ديلمور شوارز«بلادنا وثقافتنا» (١٩٥٢) **مقالات مختارة لديلمور شوارز**. تحرير دونالد أ. پايك وديڤيد هـ. زوكر. (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٠) ص. ٤٠١

٣٠- ألفريد كازن. **معاصرون: من القرن التاسع عشر إلى الحاضر**. طبعة منقحة. (نيويورك: هورايزون، ١٩٨٢) ص. ٤

٣١- ليونيل آبل. **الحماقات الفكرية: مذكرة حول المغامرة الأدبية في نيويورك وباريس** (نيويورك: نورتون، ١٩٨٤) ص. ٢٨٥

الفصل الخامس
نقد الأسطورة

١- فريدريتش نيتشه. **مولد التراجيديا وسلالة الأخلاق**. ترجمة فرانيس جولفينج (نيويورك. دوبلداي، ١٩٥٦) ص. ١٣٧

٢- ستانلى إدجارهيمان. «النظرة الطقسية للأسطورى والأسطورة» (١٩٥٨) **الأسطورة والأدب: النظرية والممارسة المعاصرة**. تحرير جون ب. فيكرى (لنكولن: دار نشر جامعة نبراسكا، ١٩٦٦) ص. ٥٤ يشار له فيما يلى أ. أ

٣- ريتشارد شيس «ملاحظات حول الأسطورة» (١٩٤٦) **أ. أ.** ص ٧٠-٧١. أنظر أيضاً شيس. **البحث عن الأسطورة** (باتون روج: دار نشر جامعة لويزيانا، ١٩٤٢) ص. ٦٩- ٧٤

٤- إرنست كاسيرر. **اللغة والأسطورة**. ترجمة سوزان ك. لانجر (١٩٢٥ فى ألمانيا. نيويورك. دوفر، ١٩٤٦) ص. ٧-١٥

٥- برونيسلاف مالينوفسكى. **الأسطورة في النفسية البدائية** (نيويورك: نورتون، ١٩٢٦) ص. ٢٠-٣٠، ٩١-٩٢

٦- أ. أ. ص. ط. بعد ستة عشر عاماً كرر فيكرى بدون تغيير نفس التقنين لنقد الأسطورة فى مقالته «الأدب والأسطورة» فى **العلاقات المتداخلة فى الأدب**. تحرير جون بيير باريسيلى وجوزيف جيبالدى (نيويورك. إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٨٢) ص. ٨٠-٨ فيما يلى يشار له ع. أ.

٧- ك. ج. يونج. «حول علاقة علم النفس التحليلى بالشعر» (١٩٢٢) **الروح فى الإنسان والفن والأدب**. ترجمة ر. ف. س. هل (نيويورك: بانثيون، ١٩٦٦) ص. ٨٠ وهذا الكتاب المجلد الخامس عشر فى الأعمال الكاملة لسك. ج. يونج

٨- مود بودكين. **أنماط الأنواع العليا فى الشعر: دراسات نفسية فى الخيال** (١٩٣٤. لندن دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٦٣) ص. ٣١٥ فيما يلى يشار له أ. أ. ش.

٩- ليزلى ل. فيدلر «النوع العلوى والتوقيع» (١٩٥٢) **المقالات الكاملة ليزلي فيدلر** (نيويورك. ستاين وداى، ١٩٧١) ١:٥٣٧

١٠- ليزلى فيدلر «من الاخلاقيات إلى الجماليات إلى النشوة.» **ما هو الأدب؟ ثقافة الطبقة والثقافة الجماهيرية** (نيويورك: سيمون وشوستر، ١٩٨٢) ص.١٣٣ فيما يلى يشار له م. هـ. أ

١١- نورثروب فراى «الأنواع العليا فى الأدب» (١٩٥١) **حكايات الهوية: دراسات فى علم الأساطير الشعرى** (نيويورك: هاركورت وبريس والعالم، ١٩٦٣) ص. ١٨

١٢- فيليب ويلرايت. **النافورة المشتعلة: دراسة فى لغة الرمزية**. (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٥٤) الفصل الرابع. فيما يلى يشار له ن. م.

١٣- جيامباتيستا فيكو. **العلم الجديد** الطبعة الثالثة المنقحة. ترجمة توماس جودارد برجن وماكس هارولد فيش (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٦٨) ص.٣٣

١٤- كان زميل برك الأصغر إدجار ستانلى هايمان من أوائل المدافعين بوعي بين نقاد الأسطورة عن الدرس المتكامل المتعدد العلوم. أنظر علي وجه التحديد هيمان. **الرؤية المسلحة: دراسة فى مناهج النقد الأدبى**

الحديث. طبعة منقحة (١٩٤٨ نيويورك: ڤينتاج، ١٩٥٥) ولاسيما التصدير والمقدمة والخاتمة. ويخلص هيمان في **الضفة المشعثة: داروين وماركس وفريزر وفرويد ككتاب مبدعين**. (نيويورك: أثينيوم، ١٩٦٢) عن الأربعة أنواع من الصور البلاغية التي يناقشها بقوله «في تكاملها يكمن مستقبلنا»

١٥- كينيث برك «فلسفة الشكل الأدبي» (١٩٤١) **فلسفة الشكل الأدبي: دراسات في الفعل الرمزي**. الطبعة الثالثة. (١٩٤١. بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٣) ص. ١٠٢ هامش. ويقول ويليام تروي إنه «إذا كان الباعث في العمل الرمزي أو الخيالي تكامليا قبل أي شيء آخر فإن الباعث في العمل التحليلي إنفصامي. ولهذا فالتحليل بطبيعته معاد للعمل الفني كما وجد تقليدياً أي من حيث أنه نمط من الرموز» ــ «توماس مان: الأسطورة والعقل» (١٩٣٨، ١٩٥٦) في **مقالات مختارة** تحرير ستانلي إدجار هيمان (نيوبرونزويك: دار نشر جامعة رتجرز، ١٩٦٧) ص. ٢٤٣

١٦- جوزيف كامبل. **البطل ذو الألف وجه**. الطبعة الثانية المصححة (١٩٤٩: برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٦٨) ص. ٣٨٥

١٧- فرانسيس فرجسون. **فكرة المسرح: دراسة لعشر مسرحيات ــ فن الدراما في منظور متغير** (١٩٤٩. نيويورك. دوبلداي، ١٩٥٣) ص. ١٤

١٨- نورثروب فراي. **تحليل النقد: أربع مقالات**.(برينستون: دار نشر جامعة برينستون،١٩٥٧) ص. ٥١

١٩- نورثروب فراي. **روح العالم: مقالات في الأدب والأسطورة والمجتمع** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٦) ص. ط

٢٠- نورثروب فراي. «الأدب والأسطورة» **علاقات الدراسة الأدبية**. تحرير چيمس ثورب (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٦٧) ص. ٤٠

٢١- نورثروب فراي. **المسار النقدي: مقالة في السياق الإجتماعي للنقد الأدبي** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧١) ص. ٢٥

٢٢- نورثروب فراي «النقد المرئي وغير المرئي» (١٩٦٤) **البناء العنيد: مقالات في النقد والمجتمع** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٠) ص. ٨٢

الفصل السادس
النقد الظاهراتي والوجودي

١- ج. هيليس ميللر «مدرسة جنيف» **الفصلية النقدية** ٨ (شتاء ١٩٦٦) ٣٠٥-٣٠٦ ونشرت كذلك في **فصلية فرجينيا** ٤٣ (صيف ١٩٦٧)

٢- أنظر ج. هيليس ميللر. « نقيض النقد....» **ملاحظات اللغة الحديثة**. ٨١ (ديسمبر ١٩٦٦) ٥٦٤-٥٦٥

٣- عن الانتقادات الموجهة لهذا التوجه المثالي أنظر المناقشات في فرانك لينتريكيا «أنواع الظاهراتية». **بعد النقد الجديد** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٠) ولاسيما ص. ٦٢-٨١، وتيري إيجلتون «الظاهراتية وعلم التأويل ونظرية الإستقبال». **النظرية الأدبية: مقدمة** (مينيابوليس. دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٣) ولاسيما ص. ٥٨-٦١

٤- السعي وراء الخيال. تحرير أو. ب. هارديسون الإبن (كليفلاند: دار نشر جامعة كيس ويسترن ريزرف. ١٩٧١) ص. ١٩٦ أنظر كذلك ميللر. «تحية لجورج بوليه» **ملاحظات اللغة الحديثة ٩٧** (ديسمبر ١٩٨٢) ١٠٣٩-١٠٤١

٥- سارة لاوال. **نقاد الوعي** (كامبريدج: دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٦٨) ص.ز

٦- عن مسألة «القصدية» في النقد الظاهراتي أنظر روبرت د. ماجليولا. **الظاهراتية والأدب: مقدمة** (غرب لافاييت: دار نشر جامعة بردو، ١٩٧٧) ص. ٢٩، ٣١، ٩٧، ١٠٤، ١١٠

٧- بول برودكورب الإبن. **عالم إشماعيل الأبيض: قراءة ظاهراتية لرواية موبي ديك** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٥) ص. ٩

٨- جيفري هـ. هارتمان. «نظرة إسترجاعية ١٩٧١) **في وردزورث ١٧٨٧-١٨١٤** (١٩٦٤. دار نشر جامعة ييل ١٩٧١) ص. ل

٩- جيفري هـ. هارتمان. **شعر وردزورث: ١٧٨٧-١٨١٤** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٤) ص. ك

١٠- جيفري هـ. هارتمان. **الرؤية غير الموسطة: تفسير وردزورث وهوبكنز وريلك وفاليري** (١٩٥٤. نيويورك. هاركورت وبريس والعالم، ١٩٦٦) ص. ك. ول. إعتبر النقاد العليمون في الخمسينيات كتاب هارتمان **الرؤية غير الموسطة** عملاً ظاهراتياً رئيسياً ـ أنظر رأي ج. هيليس ميللر «مقابلة مع ج. هيليس ميللر. ييل. خريف ١٩٧٩» **النقد ٢٤** (١٩٨٢) ١٠٠-١٠١ وبحث نيل أوكسينهادلر في مؤتمر عقد عام ١٩٥٤ «النقد الأونطولوجي في أمريكا وفرنسا» **مجلة اللغة الحديثة** ٥٥ (١٩٦٠) ١٧

١١- جيفري هـ. هارتمان. **ما وراء الشكلية: مقالات أدبية ١٩٥٨-١٩٧٠** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٠) ص. ط

١٢- جيفري هـ. هارتمان. **مصير القراءة ومقالات أخرى** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٥) ص.٢٦٠

١٣- ويليام ف. سبانوس. محرر. **كتاب الوجودية** (نيويورك. كرويل، ١٩٦٦) ص. هـ

١٤- سوزان سونتاج «جماليات الصمت» (١٩٦٧) **كتابات سوزان سونتاج** (نيويورك: فارار وستراوس وجيرو، ١٩٨٢) ص. ١٨٩

١٥- جورج شتاينر. «الصمت والشاعر» (١٩٦٦) **اللغة والصمت: مقالات فى اللغة والأدب واللا إنسانى** (نيويورك: أثينيوم، ١٩٦٧) ص. ٤٩

١٦- چان بول سارتر. **الوجودية**. ترجمة برنارد فريشمان (نيويورك. المكتبة الفلسفية، ١٩٤٧) ص. ١٥

١٧- ويليام ف. سبانوس. **التراث المسيحى فى الدراما الشعرية البريطانية الحديثة: شاعريات الزمن المقدس** (نيوبرونزويك: دار نشر جامعة رتجرز، ١٩٦٧) ص. ٧

١٨- إيهاب حسن. البراءة الراديكالية. **دراسات فى الرواية الأمريكية المعاصرة**. (برنيستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٦١) ص. ٩٧

١٩- إيهاب حسن. **تمزيق أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثى** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧١) ص. ى

٢٠- إيهاب حسن. **البارانقد: سبعة تأملات فى العصر** (أوربانا: دار نشر جامعة إلينوى، ١٩٧٥) ص. ل

٢١- إيهاب حسن. «حدود النقد ١٩٦٣، ١٩٦٩، ١٩٧٢» **البارا نقد**. ص. ٢٨ نشر الجزء الأول من هذا الإعلان النقدى المكون من ثلاثة أجزاء فى عام ١٩٦٤ والثانى فى ١٩٧٠ والثالث فى ١٩٧٢.

٢٢- إيهاب حسن. «تختيم ١٩٨٢» **تمزيق أورفيوس: نحو أدب ما بعد حداثى**. الطبعة الثانية (ماديسون: دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٨٢) ص. ٢٧١

الفصل السابع
علم التأويل

١- بول چونسون. **الأزمنة الحديثة: العالم من العشرينيات إلى الثمانينيات**. (نيويورك. هاربر ورو، ١٩٨٣) ص. ٥٤٤-٦٧

٢- ويليام فيليبس. **نظرة متحزبة: أربعة عقود من الحياة الأدبية** (نيويورك: ستاين وداى، ١٩٨٣) ص. ٢٩٤

٣- ريتشارد إى. پالمر. **علم التأويل: نظرية التفسير عند شلايرماخر وديلتى وهايدجر وجادامر** (إيڤانستون: دار نشر جامعة نورث ويسترن، ١٩٦٩) ص. ٧؛ نشر فى إطار السلسلة المهمة التى أصدرتها جامعة نورث ويسترن تحت عنوان «دراسات فى الظاهراتية والوجودية»

٤- والتر ج. أونج. **حضور الكلمة: مقدمات للتاريخ الثقافى والدينى**. (نيوهيڤن دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٧) ص. ٢٢٨

٥- إى. د. هيرش الإبن. **الصحة فى التفسير** (نيوهيڤن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٦٧) ص. ٢٠٩-١٢ فيما يلى يشار له س. ت.

٦- إى. د. هيرش الإبن. **أهداف التفسير** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٦) ص. ٧

٧- إى. د. هيرش الإبن. «إعادة تفسير المعنى والمغزى». **البحث النقدى** ١١(ديسمبر ١٩٨٤) ٢٢٣

٨- مارتين هايدجر. **الوجود والزمن**. ترجمة چون ماكارى وإدوارد روبنسون (١٩٢٧ فى ألمانيا. نيويورك: هاربر ورو، ١٩٦٢) ص. ٤٤ فيما يلى يشار له و.ز.

٩- ويليام ف. سبانوس«كسر الدائرة: علم التأويل ككشف» **الحدود ٢**، ٥ (شتاء ١٩٧٧) ٤٢٧ فيما يلى يشار له «ك. ر.»

١٠- ويليام ڤ. سبانوس«التكرار فى الأرض الخراب: تدمير ظاهراتى» **الحدود ٢**، ٧ (ربيع ١٩٧٩) ٢٢٩

١١- ويليام ڤ. سبانوس«علم التأويل والذاكرة. تدمير قصيدة ت. س. إليوت الرباعية» چنز ١١ (شتاء ١٩٧٨) ٥٦٣ (بدأ سبانوس من ١٩٨٦ العمل فى كتابين ذوى صلة عنوانهما المبدأى **تكرارات: المناسبة ما بعد الحداثية فى الأدب والثقافة وشعر ت. س. إليوت: قراءة تدميرية)**

١٢- ويليام ڤ. سبانوس. «هايدجر وكير كجارد والدائرة التأويلية: نحو نظرية ما بعد حداثية للتفسير ككشف «**الحدود ٢**، ٤ (شتاء ١٩٧٦) ١١٦ فيما يلى يشار له «هـ. ك.» وقد إحتوى هذا العدد من مجلة **الحدود ٢** والذى يدور حول موضوع «مارتين هايدجر ومسألة الأدب» على مقالات ليس فقط بأقلام سبانوس وهايدجر وپالمر ولكن كذلك لديڤيد كوزنز هوى وچوزيف ن. ريدل وكان كل منهما مؤثراً خلال السبعينيات فى الترويج لعلم التأويل عند هايدجر. وسوف نناقش ريدل فى الفصل العاشر وهوى فيما بعد فى هذا الفصل. ومما له مغزى أن هذا العدد من مجلة **الحدود ٢** نشر بعدها بثلاث سنوات ككتاب حرره سبانوس وكتب له تصديراً **مارتين هايدجر ومسألة الأدب: نحو تأويل أدبى ما بعد حداثى** (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) وحمل الكتاب شعار سلسلة «دراسات فى الفلسفة الظاهراتية والوجودية» التى كانت جامعة نورث ويسترن تنشرها فى السابق والتى أصدرت كتاب پالمر علم التأويل قبلها بعشرة سنوات. والكتاب اللاحق يمثل نوعاً من الذروة لعلم «التأويل الجديد» فى أمريكا.

١٣- كما رأينا فى حالة بامر فإن «التأويلية الجديدة» تقتضى إهتماماً قوياً «بعلم الشعر الشفاهى». ويظهر سبانوس مثل هذا الإهتمام. أنظر مثلاً «الباعث الشفاهى فى الشعر الأمريكى المعاصر» وهو عدد خاص حرره سبانوس من مجلة **الحدود** ٢، ٣ (ربيع ١٩٧٥)

١٤- چيرالد أى. برونز. **النوايا: الكتابة والنصية والفهم في التاريخ الأدبي** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٢) ص. ٩٧، أنظر كذلك برونز «البنيوية والتفكيكية والتأويلية» **دياكريتكس** ١٤ (ربيع ١٩٨٤) ١٢-٢٣. يبنى ويليام راى فى **المعنى الأدبى: من الظاهراتية إلى التفكيكية** (نيويورك: بيزل بلاكوود، ١٩٨٤) تاريخ النقد الأدبى فى فترة ما بعد الحرب باكمله على أساس ما إذا كانت النظرية الأدبية تروج للأنظمة أم للحالات الضرورية. وفى هذا العرض تدمج التفكيكية بقصد «الحالة» مع «النظام» مما يقوض الإيمان البنيوى فى الأنظمة. ويختلف راى وبرونز جوهرياً حول دريدا والتفكيكية.

١٥- فى مواجهة تحدى التفكيكية إختار نقاد آخرون ذوو توجه دينى علم التأويل الظاهراتى. أنظر مثلاً مقالات روبرت ب. شارلمان وماكس أ. مايرز فى **التفكيكية واللاهوت**. تحرير توماس ج. ج. التيزر وآخرون. (نيويورك: كروسرود، ١٩٨٢) وتحتوى مجموعة **علم التأويل: قضايا وآفاق** تحرير جارى شابيرو وألان سيكا (أمهرست: دار نشر جامعة ماساشوسيتس، ١٩٨٤) على أربعة عشر نصاً من كتاب مثل بيتى وبرونز ودى مان وجادامر وبالمر بادئة بالإقرار بأن تفكيكية دريدا «تحوم فوق هذا المجلد بلا إعتراف بها. ضيف غائب لكنه ضرورى...»(٢) وبمعنى آخر فإن مواجهة التأويلية مع التفكيكية مهما كانت غير مرغوب فيها لا مفر منها. وطرحت نفس النقطة قبل ذلك فى «مؤتمر: التأويلية وما بعد البنيوية و"التفسير الموضوعى" **أبحاث فى اللغة والأدب** ١٧ (شتاء ١٩٨١) ٤٨-٨٧. حيث درس النقاد التأويليون روبرت ماجليولا وڤيرنون جراس وديڤيد هاليبرتون ومايكل موراى وچيمس سوير ينجتون الأزمة الحديثة فى الإحالية اللغوية بإعتبار أن التفكيكية زادتها حدة مؤخراً.

١٦- ريتشارد رورتى. **الفلسفة ومرآة الطبيعة** (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٩) ص. ٧ فيما يلى يشار له ف. م. ط.

١٧- ريتشارد رورتى.«رد على دريفوس وتايلور» **مجلة الميتافيزيقا** ٣٤ (سبتمبر ١٩٨٠)٣٩

١٨- ريتشارد رورتى. «مثالية القرن التاسع عشر ونصية القرن العشرين» (١٩٨٠) **عواقب البراجماتية: مقالات ١٩٧٢-١٩٨٠** (مينيابوليس: دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٢) ص. ١٥٠

١٩- ريتشارد إى. بالمر «ما بعد الحداثة والتأويلية» **الحدود** ٢، ٥ (شتاء ١٩٧٧) ٣٨٦. قدمت هذه المقالة أصلاً إلى مؤتمر إستضافه سبانوس ومجلة **الحدود٢** أوائل عام ١٩٧٦. وقبلها بوقت قصير نشرت **مجلة الدين** ٥٥ (يوليو ١٩٧٥) عدداً خاصاً عن علم التأويل إحتوى ببليوغرافية محققة بالتعليقات حول علم التأويل بجانب إسهامات من بالمر وهيرش من بين آخرين.

٢٠- فريدريك چيمسون. **اللاوعى السياسى : القص كفعل رمزى اجتماعى** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل ١٩٨١) ص. ٢٩٦

الفصل الثامن
نقد استجابة القارئ

١- سوزان د. سليمان: مقدمة «أنواع نقد استجابة القارئ» **القارئ في النص: مقالات عن الجمهور والتفسير.** تحرير سوزن د. سليمان، وإنج كروسمان (برينستون. دار نشر جامعة برينستون ، ١٩٨٠) ص ٦٠.

٢- چين پ. تومبكنز «مقدمة لنقد استجابة القارئ» **نقد استجابة القارئ: من الشكلية إلى ما بعد البنيوية** (بالتيمور. دار نشر جامعة چونز هوبكنز ، ١٩٨٠) ص ط.

٣- ستانلي يوچين فيش. **فوجئ بالخطيئة: القارئ في "الفردوس المفقود"** (١٩٦٧ ، بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١) ص. ي.

٤- ستانلي اي: فيش **"الأدب في القارئ: الأسلوبيات التأثيرية"** التاريخ الأدبي الجديد ٢ (خريف ١٩٧٠) أعيدت طباعتها مع حذوفات في **المصنوعات التي تستهلك ذاتها : تجربة أدب القرن السابع عشر**(بيركلي دار نشر جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٢) و نشرت في فيش. **هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة المجتمعات التفسيرية** (كامبريدج: دار نشر جامعة هارڤارد، ١٩٨٠) ص. ٤٩ ويحتوى **هل يوجد نص** على ست عشرة مقالة – سبق نشر إثنتي عشرة منها بين عامي ١٩٧٠ و ١٩٨٠.

٥- بول دى مان: "الأدب واللغة: تعليق" **التاريخ الأدبي الحديث** ٤ (خريف ١٩٧٢) ١٩٢.

٦- چوناثان كللر. "ستانلي فيش وتصحيح القارئ (١٩٧٥) في **وراء العلامات السيميوطيقا والأدب والتفكيكية** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل: ١٩٨١) ص ١٣١.

٧- ستانلي إي. فيش "تفسير المطبعة المحققة". **البحث النقدي** (ربيع ١٩٧٦) أعيدت طباعتها في **هل يوجد**. ص ١٧١.

٨- ستانلي فيش. **المعبد الحي: جورج هربرت وتلقين العقيدة** (بيركلي: دار نشر جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٨) ص. ١٧٢.

٩- ستانلي فيش "نتائج" **البحث النقدي** ١١ (مارس ١٩٨٥) ٤٣٨.

١٠- إدوارد و. سعيد. **العالم والنص والناقد** (كامبريدج دار نشر جامعة هارڤارد، ١٩٨٣) ص. ٢٦

١١- فرانك لينتريكيا. **بعد النقد الجديد** (شيكاغو: دار نشر شيكاغو، ١٩٨٠) ص. ١٤٧

١٢- نورمان هولاند« الوحدة. الهوية. النص. النفس» **منشورات إتحاد اللغة الحديثة** ٩٠ (أكتوبر ١٩٧٥) ٨١٥

١٣- نورمان هولاند. «النموذج الجديد. ذاتي أم تعاملي؟» **التاريخ الأدبي الجديد ٧** (شتاء ١٩٧٦) ٣٣٨

١٤- يقول هولاند إنه «يبدو أن نفس المبدأ الكبير ينطبق ليس فقط على تفاعلات الناس وإنما على تفاعلات أى شخص يمكن أن يقال إن له أسلوبا مثل الأشخاص مؤسسة مثلاً أو ثقافة أو أمة» **ـ خمسة قراء يقرأون** (نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٥) ص. م، أنظر أيضاً هولاند **الأنا** (نيوهيڤن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٥) ص. ١٤٥-١٥٥

١٥- فريدريك كروز. **خارج نظامي: المحللون النفسيون، الأيديولوجية والمنهج النقدى** (نيويورك. دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥) ص. ١٧٩-١٨٠

١٦- ديفيد بلايش. **النقد الذاتي.** (بالتيمور: دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص. ٢٩٧، ٩

١٧- ديفيد بلايش. **القراءات والمشاعر: مقدمة للنقد الذاتي** (أوربانا: المجلس القومي لمدرسي الإنجليزية، ١٩٧٥) ص. ٨١

١٨- ناقش بلايش وهولاند هذا الفارق في مقالات نشرت في مجلتي **الإنجليزية في الجامعة والتاريخ الأدبي الحديث** خلال ١٩٧٥ و١٩٧٦

١٩- جوديث فيترلي. **القارىء المقاوم: مدخل نسوي للرواية الأمريكية.** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ح

٢٠- ماري لويز برات. «الإستراتيجيات التفسيرية/التفسيرات الإستراتيجية: حول نقد إستجابة القارىء الأنجلو - أمريكي» **الحدود** ٢، ١١ (خريف وشتاء ١٩٨٢-١٩٨٣) ٢٠٩.

٢١- ولفجانج إيزر «تحدث كالحيتان: رد على ستانلي فيش» **دياكريتكس** (خريف ١٩٨١) ٨٤.

٢٢- روبرت س. هوليوب. **نظرية الإستقبال: مقدمة نقدية** (لندن: ميثوين، ١٩٨٤) ص. ز.

الفصل التاسع

البنيوية والسيميوطيقا الأدبية

١- روبـــرت شـــولز. **البنيوية فى الأدب: مقدمة** (نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٤) ص. ١٠

٢- چوناثان كللر. **علم الشعر البنيوى: البنيوية واللغويات ودراسة الأدب.** (إثاكا. دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٥) ص. ح، فيما يلى يشار له ش. ب.

٣- كلاوديو جويلين«الأدب كنظام» (١٩٧٠) **الأدب كنظام: مقالات نحو نظرية التاريخ الأدبى** (برينستون. دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧١) ص. ٣٧٦

٤- رومان چاكوبسون«اللغويات وعلم الشعر» (١٩٥٨) فى **البنيويون: من ماركس إلى ليڤى ستراوس.** تحرير ريتشارد ت. وفرناند م. دى چورج. (چاردن سيتى. دوبلداى، ١٩٧٢) ص. ٩٣

٥- رومان چاكوبسون وكلود ليڤى ستراوس«قصيدة 'القطط' لشارل بودلير» (١٩٦٢) فى **البنيويون** ص. ١٤١

٦- مايكل ريفاتير. «وصف الأبنية الشعرية: مدخلان لقصيدة بودلير 'القطط'» (١٩٦٦) فى **البنيوية.** تحرير چاك إيرمان (چاردن سيتى. دوبلداى، ١٩٧٠) ص. ١٩٧

٧- چوناثان كللر. «ريفاتير وسيميوطيقا الشعر»(١٩٨١) فى **وراء العلامات السيميوطيقا والأدب والتفكيكية** (إثاكا. دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨١) ص. ٩٥-٩٧' جويلين. ص. ٩-١٠' وروبرت شولز **السيميوطيقا والتفسير** (نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٢) ص. ٤٢-٤٨

٨- جيرالد برينس. **علم القص: شكل وعمل القص** (برلين. موتون، ١٩٨٢) ص. ١٠١

٩- هايدن هوايت. **الميتاتاريخ: الخيال التاريخى فى أوروبا القرن التاسع عشر.** (بالتيمور. دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٣) ص. ٣٠

١٠- سيمور شاتمان. **القصة والخطاب: البناء القصصى فى الرواية والفيلم.** (إثاكا. دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٨) ص. ١٩٦

١١- چوناثان كللر«مشاكل فى نظرية القصة» **دياكريتكس** ١٤ (ربيع ١٩٨٢) ٢-١١. أنظر أيضاً عدة أعداد مكرسة لنظرية القص من مجلة **علم الأدب اليوم** ١-٢ (١٩٨٠-١٩٨١): وهارولد ف. موشر الإبن. «تيارات معاصرة فى علم القص» **نصوص نقدية ١** (صيف ١٩٨٢) ١، ١٥-٢٠. وعن حالة نظرية القص قبل مجيء البنيوية مباشرة إلى أمريكا أنظر مجموعة النقد الممثلة للفكر التى حررها فيليب ستيڤك. **نظرية الرواية** (نيويورك: دار النشر الحرة، ١٩٦٧) والتى تلاحظ فى صفحتها الأولى أن «الرواية لم تحظ بعلم خاص بها.» (١) ولمقدمة لتطورات نظرية القص بين عامى ١٩٦٠ و١٩٨٥ أنظر والاس مارتين. **نظريات القص الحديثة** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٦) الذى يحتوى على ببليوغرافية مفصلة.

١٢- م. هـ. أبرامز. **معجم المصطلحات الأدبية** الطبعة الرابعة (نيويورك: هولت وراينهارت ونيستون، ١٩٨١) ص. ١٨٩

١٣- مايكل ريفاتير. **سيميوطيقا الشعر** (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ١٠٦

١٤- چيرالد برينس. «مقدمة لدراسة المقصوص له» (١٩٧٣) ترجمة فرانسيس ماريز فى **نقد إستجابة القارىء: من الشكلية إلى ما بعد البنيوية** تحرير جين ب. تومبكنز (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٨٠) ص. ٧

١٥- مايكل ريفاتير «مقابلة» **دياكرتيكس** ١١ (شتاء ١٩٨١) ١٣. أنظر كذلك **سيميوطيقا الشعر**. ص. ١٢، ١٥٠، ١٦٥.

١٦- چوناثان كللر. **عن التفكيكية: النظرية والممارسة بعد البنيوية** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ٧٥

١٧- روبرت شولز. **القوة النصية: النظرية الأدبية وتدريس الإنجليزية**. (نيوهيڤن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٥) ص. ٢٤

١٨- أنظر كذلك چوناثان كللر. «الظاهراتية والنسوية» **السياق الإنسانى ٥** (ربيع ١٩٧٣) ٣٥-٤٢؛ ودونالد ج. مارشال «أونطولوجيا العلامة الأدبية. ملاحظات نحو تنقيح هايدجرى للسيميولوجيا» **الحدود ٢**، ٤ (شتاء ١٩٧٦)ـ أعيدت طباعتها فى **مارتين هايدجر ومسألة الأدب: نحو علم تأويل أدبى ما بعد حداثى**. تحرير ويليام ڤ. سبانوس (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ٢٧١-٢٩٤

١٩- أنظر مثلاً يوچينيو دوناتو «البنيوية: ماذا خلفت» **الجوهر** رقم ٧ (خريف ١٩٧٣) ٩-٢٦؛ وچوزوى ڤ. هاراري. محرراً. مقدمة. **الإستراتيجيات النصية: منظورات فى نقد ما بعد البنيوية** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٧٩) ص. ١٧-٧٢

٢٠- چوناثان كللر «ما وراء التفسير» (١٩٧٦) **وراء العلامات**. ص. ٩

٢١- كايا سيلڤرمان. **موضوع السيميوطيقا** (نيويورك. دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٨٣) ص. ح حول الإستخدامات السياسية للسيميوطيقا أنظر مارشال بلونسكى «مقدمة ـ عذاب السيميوطيقا: إعادة تقييم العلم» **عن العلامات**. تحرير م. بلونسكى (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٨٥) ص. ١٢ إلى ٥١ من التقديم.

٢٢- توماس أ. سيبوك «السيميوطيقا: مسح لحالة العلم» (١٩٧٤) **تيارات معاصرة في اللغويات**. تحرير ت. أ. سيبوك (لاهاى موتون، ١٩٧٤) المجلد ١٢، الجزء الأول، ص. ٢٣١ .

٢٣- دوناتو. ص. ٢٥ .

الفصل العاشر
النقد التفكيكي

١- چاك دريدا «البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية» (نشرت عام ١٩٦٧) في **كتابة والإختلاف**. ترجمة ألان باس (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٧٨) ص. ٢٩٢ ونشرت لأول مرة بالإنجليزية في **لغات وعلوم الإنسان**. تحرير ريتشارد ماكسي ويوچينيو دوناتو (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٠) ـ وأعيد نشر هذا الكتاب عام ١٩٧٢ تحت إسم **الجدال البنيوي** محتوياً على تصدير جديد «المسافة بين ١٩٧١» ويقول التصدير: «لعلنا اليوم نتساءل حول وجود البنيوية ذاتها كمفهوم له معنى...» (ص. ط) مما يعني تجاوز البنيوية الذي أدت إليه التفكيكية.

٢- بول دي مان. **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر** (نيويورك دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧١) ص. ح فيما يلي يشار له ع. ب.

٣- بول دي مان. **رمزيات القراءة. اللغة المجازية عند روسو ونيشته وريلكه وبروست** (نيوهيڤن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٩) ص. ٣٠ فيما يلي يشار له ر. ق.

٤- ج. هيليس ميللر «الطبيعة واللحظة اللغوية» **الطبيعة والخيال الڤيكتوري**. تحرير يو. س. نويفماخر وج. ب. تينيسون (بيركلي. دار نشر جامعة كاليفورنيا ١٩٧٧) ص. ٤٥٠ فيما يلي يشار له "ط. ل. ل.

٥- ج. هيليس ميللر. «التراث والإختلاف» عرض لكتاب م. هـ. أبرامز **ما فوق الطبيعة الطبيعية في دياكرتيكس** ٢ (شتاء ١٩٧٢) ١١

٦- چيفري ميلمان «الدال العائم: من ليڤي ستراوس إلى لاكان «**مجلة دراسات ييل الفرنسية** عدد ٤٨ (١٩٧٢)١١

٧- چاك دريدا. **الكلام والظواهر: ومقالات أخرى عن نظرية هوسيرل في العلامات**. ترجمة ديڤيد ب. أليسون (إيڤانستون. دار نشر جامعة نورث ويسترن، ١٩٧٣) ص. ٨٠-٨١ فيما يلي يشار له ك. ظ.

٨- بول دي مان. **العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر**. الطبعة الثانية المنقحة (مينيا بوليس دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٣) ص. ٢٣٧، ٢٤٠

٩- ج. هيليس ميللر «نقد التوحد، عند چورج بوليه» **السعي وراء الخيال**. تحرير أو. ب. هارديسون الإبن (كليڤلاند: دار نشر جامعة كيس ويسترن ريزرڤ، ١٩٧١) ص. ٢١٦

١٠- ج. هيليس ميللر. « تفكيك التفكيكيين» عرض كتاب چوزيف ن. ريدل. **الجرس المقلوب في دياكريتكس** ٥ (صيف ١٩٧٥) ٢٩-٣٠، فيما يلي يشار له ت. ث.

١١- چوزيف ن. ريدل. «قصة ميللر» **دياكرتيكس** ٥ (خريف ١٩٧٥) ٥٩

١٢- چوزيف ن. ريدل «من هايدجر إلى دريدا إلى الصدفة: الإزدواج واللغة (الشاعرية) » **الحدود** ٤٢٢ (شتاء ١٩٧٦): اعيدت طباعتها في **مارتين هايدجر ومسألة الأدب: نحو علم تأويل أدبي ما بعد حداثي**. تحرير ويليام ڤ. سبانوس (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ٢٤٨ فيما يلي يشار له «هـ. د.»

١٣- چيفري هـ. هارتمان. تصدير. **التفكيكيين والنقد**. تحرير هارولد بلوم وآخرون (نيويورك: سيبري، ١٩٧٩) ص. ط فيما يلي يشار له ت. ون.

١٤- چيفرى هـ. هارتمان. **النقد فى البرية: دراسة الأدب اليوم** (نيوهيڤن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٠) ص. ٢٦١ فيما يلى يشار له ن. ب.

١٥- چيفرى هـ. هارتمان. **قطع سهلة** (نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٨٥) ص. ك.

١٦- چاك دريدا. **حول علم الكتابة**. ترجمة جاياترى شاكراورتى سبيڤاك. (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٦) ص. ٥

١٧- پول دى مان.«الأدب واللغة : تعليق» **التاريخ الأدبى الجديد** ٤ (خريف ١٩٧٢) ١٨٨، ١٨٤

١٨- پول دى مان. «نظرية نيتشه فى البلاغة» **المؤتمر** ٢٨ (ربيع ١٩٧٤) ٥١. عند نشره فى مجلة **المؤتمر** ضم هذا البحث الذى اعيدت طباعته فى **رمزيات القراءة** ردود دى مان على الأسئلة من الجمهور الحاضر فى **المؤتمر** الذى ألقيت فيه. وهذه المادة الكاشفة متاحة فقط في **المؤتمر** وليس فى **رمزيات القراءة**.

١٩- ج. هيليس ميللر «الرواية والتكرار: **تيس دربرفيل**» فى **أشكال الرواية البريطانية الحديثة**. تحرير آلان وارين فريدمان (أوستن. دار نشر جامعة تكساس، ١٩٧٥) ص. ٦٨

٢٠- ج. هيليس ميللر. **اللحظة اللغوية: من وردزورث إلى ستيڤنز** (برينستون. دار نشر جامعة برينستون، ١٩٨٥) ص. ٤٢٢ فيما يلى يشار له ل. ل.

٢١- ج. هيليس ميللر. «مغزل أرياخنى المكسور» **مجلة چيورچيا** ٣١ (ربيع ١٩٧٧) ٥٩

٢٢- ج. هيليس ميللر. «صخرة ستيڤنز والنقد كعلاج ٢» **مجلة جيورجيا** ٣٠ (صيف ١٩٧٦)٣٣٤ تروج هذه المقالة لنقاد ييل.

٢٣- هارولد بلوم. **قلق التأثر: نظرية فى الشعر** (نيويورك: دار نشر جامعة أكسفورد، ١٩٧٣) ص. ٩٤-٩٥

٢٤- ج. هيليس ميللر «**الرواية والتكرار: سبع روايات إنجليزية**» (كامبريدج: دار نشر جامعة هارڤارد، ١٩٨٢) ص. ١٩-٢٠

٢٥- چوزيف ن. ريدل«إعادة التعليق» عرض لكتاب دريدا حول علم الكتابة وكتاب فوكوه **اللغة والذاكرة المضادة والممارسة فى مجلة الأدب المعاصر** ٢٠ (ربيع ١٩٧٢) ٢٤٢ فيما يلى يشار له «إ. ن.»

٢٦- روبرت يونج. محرراً. **فك النص: كتاب فى ما بعد البنيوية** (بوستون: روتليدج وكيجان بول، ١٩٨١) ص. ٨ أنظر كذلك فيليب لويس. «الحالة ما بعد البنيوية» **دياكريتيكس** ١٢ (ربيع ١٩٨٢) ٢-٤٢ ويفضل هذا الكاتب مصطلح «البنيوية النقدية» على «ما بعد البنيوية» ويضع التفكيكية جزءاً من «البنيوية النقدية».

٢٧- چاك دريدا. «ناقل الحقيقة» (١٩٧٥) ترجمها جزئياً ويليس دومينجو وآخرون فى **دراسات فرنسية**. عدد ٥٢ (١٩٧٥) ٤٨

٢٨- شوشانا فيلمان. «إحكام قبضة التفسير». **الأدب والتحليل النفسى ــ قضية القراءة: على النحو الآخر**. تحرير ش. فيلمان (بالتيمور دار نشر جامعة جونز هوبكنز، ١٩٨٢) ص. ١١٢ نشر هذا المجلد أصلاً كعدد مزدوج من **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عام ١٩٧٧. وأعيد نشر بحث فيلمان فى كتابها **الكتابة والجنون: (الأدب/الفلسفة/التحليل النفسى)** ترجمة مارثا نويل إيڤانز وآخرون (أثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٥) ص. ١٤١-١٤٧

٢٩- چيفرى هـ. هارتمان. تصدير **التحليل النفسى وقضية النص**. أبحاث مختارة من المعهد الإنجليزى. ١٩٧٦-١٩٧٧ تحرير ج. هـ. هارتمان (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٧٨) ص. س.

٣٠- چيفرى هـ. هارتمان. **إنقاذ النص: الأدب/دريدا/ الفلسفة** (بالتيمور: دار نشر جامعة چونز هوبكنز، ١٩٨١) ص. ١٢١، ١٣٨-١٣٩.

٣١- هارولد بلوم. **خريطة القراءة الخاطئة** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٥) ص. ٥٣-٦٠، وكتابه **الشعر والكبت: التنقيحية من بليك إلى ستيفنز** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٦) ص. ٢٧ فيما يلي يشار له ش. ك.

٣٢- هارولد بلوم«كسر الشكل» **ن. وت.** ص.٣٧

٣٣- هارولد بلوم. **كسر الأواني** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) ص. ٢٩

٣٤- جاك دريدا «تصميمات حركية» متقابلة مع كريستي ڤ ماكدونالد التى ترجمتها فى **دياكريتكس** ١٢ (صيف ١٩٨٢) حررت هذا العدد الخاص حول النسوية سينثيا شيس ونيللى فورمان ومارى چاكوبس. أنظر كذلك **دياكريتكس** ٥ (شتاء ١٩٧٥) لمقالة حول «النقد النسوى»

٣٥- چيمس كريش وبيجى كاموف وچين تود. «التفكيكية فى أمريكا مقابلة مع جاك دريدا» ترجمة ج. كريش. **التبادل النقدى**. عدد ١٧ (شتاء ١٩٨٥) ٣٠ فيما يلي يشار له «ت. أ.» وعن تفكيك ثنائية الذكر/الأنثى المتعارضة أنظر چوناثان كللر. **حول التفكيكية. النظرية والممارسة بعد البنيوية** (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ١٦٥-٧٥

٣٦- باربارا چونسون«نظرية النوع ومدرسة ييل» **البلاغة والشكل: التفكيكية فى ييل**. تحرير روبرت كون ديفيس ورونالد شلايفر. (نورمان: دار نشر جامعة أوكلاهوما، ١٩٨٥) ص. ١٠١

٣٧- شوشانا فيلمان«إعادة قراءة الأنوثة» **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عدد خاص عن «القراءات النسوية: النصوص الفرنسية والسياقات الأمريكية» عدد ٦٢ (١٩٨١) ٢٥

٣٨- هارولد بلوم. **الكابالاه والنقد** (نيويورك. سيبرى، ١٩٧٥) ص. ١٠٦

٣٩- جاياترى شاكراورتى سبيڤاك. «الإزاحة والخطاب عن النساء» **الإزاحة: دريدا وما بعده**. تحرير مارك كروبنك (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٣) ص. ١٨٥

٤٠- جاياترى شاكراورتى سبيڤاك«النسوية الفرنسية فى إطار دولى» **مجلة ييل للدراسات الفرنسية** عدد ٦٢ (١٩٨١) ١٧١ هامش

٤١- يوچينيو دوناتو«البنيوية: ماذا خلقت» **الجوهر** عدد ٧ (خريف ١٩٧٣) ٢٣

٤٢- چيرالد جراف «الخوف والرجفة فى ييل» **الدارس الأمريكى** ٤٦ (خريف ١٩٧٧) ٤٧٠

٤٣- م. هـ. أبرامز«كيف تفعل أشياء بالنصوص» **مجلة بارتيزان** ٤٦ عدد ٤ (١٩٧٩) ٥٧٤.

٤٤- و. چاكسون بيت« الأزمة فى الدراسات الإنجليزية» **مجلة هارڤارد**. سبتمبر - أكتوبر ١٩٨٢ ص. ٥٢ أنظر تراجع بيت فى «كلمة للمحرر» **البحث النقدى** ١٠ (ديسمبر ١٩٨٣): «أقر بأن الفقرة القصيرة التى كتبتها حول التفكيكية كانت حاده وغير عادلة في استهوانها» (٢٧٠)

الفصل الحادى عشر
النقد النسوى

١- ك. ك. روثفين. **الدراسات الأدبية النسوية: مقدمة** (كامبريدج: دار نشر جامعة كامبريدج، ١٩٨٤) ص. ٢٠-٢١؛ توريل موى. **السياسة الجنسية / النصية: النظرية الأدبية النسوية** (لندن: ميثوين، ١٩٨٥) ص. ٥٠-٥١ ، ٧٠؛ إيلين شووالتر «مقدمة: الثورة النقدية النسوية.» **النقد النسوى الجديد: مقالات حول النساء والأدب والنظرية**. تحرير إى شووالتر (نيويورك: پانثيون، ١٩٨٥) ص. ٥-١٠؛ وجيل جرين وكوپيلا كان «الدرس النسوى والبناء الإجتماعي للمرأة». **الفارق: النقد الأدبى النسوى**. تحرير ج. جرين

٢- بيتى فريدان. **الغموض الأنثوى** (نيويورك: نورتون، ١٩٦٣) ص. ٣٤

٣- كيت ميلليت. **السياسة الجنسية** (جاردن سيتى، نيويورك: دوبلداى، ١٩٧٠) ص. ٣٦٣

٤- إيلين مورز. **نساء أدبيات** (جاردن سيتى، نيويورك: دوبلداى، ١٩٧٦) ص. ٦٢-٦٣

٥- إيلين شووالتر. **أدب خاص بهن: الروائيات البريطانيات، من برونتى إلى ليسنج** (برينستون: دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧٧) ص. ٧

٦- ساندرا م. جيلبرت وسوزان جوبار. **المرأة المجنونة فى الغرفة العليا: المرأة الكاتبة والخيال الأدبى فى القرن التاسع عشر** (نيوهيفن: دار نشر جامعة ييل، ١٩٧٩) ص.ل.

٧- إيلين شووالتر «زمن المرأة، مكان المرأة. كتابة تاريخ النقد النسوى» **دراسات تلسا فى أدب النساء**. عدد خاص حول «القضايا النسوية فى الدرس الأدبى» ٣ (ربيع/خريف ١٩٨٤) ٣٥ فيما يلى يشار له ز. م.

٨- أنيت كولودنى «الرقص خلال حقل الألغام: بعض الملاحظات حول نظرية وممارسة وسياسات النقد الأدبى النسوى» **دراسات نسوية**. ٦ عدد ١ (١٩٨٠)؛ أعيدت طباعتها فى شووالتر. محررة. **النقد النسوى الجديد**. ص. ١٦١ فيما يلى يشار له «ر. ح.» حصلت هذه المقالة المهمة على جائزة فلورنس هو عام ١٩٨٠ من إتحاد اللغة الحديثة.

٩- إيلين شووالتر. «نحو علم أدب نسوى» **الكتابة النسائية والكتابة عن النساء** تحرير مارى چاكوبس (لندن. كروم هيلم، ١٩٧٩) وأنظر مقالتها المهمة «النقد النسوى فى البرية» **البحث النقدى**. عدد خاص عن «الكتابة والإختلاف الجنسى» ٨ (شتاء ١٩٨١)ـ وكلاهما أعيدت طباعته فى كتابها **النقد النسوى الجديد**.

١٠- باربارا هيرنستاين سميث «مقتضيات القيمة» **البحث النقدى** ١٠(سبتمبر ١٩٨٥) ٧، وبالإضافة إلى هذا العدد الخاص حول «النسق المعتبر للأعمال الأدبية» أنظر ليليان س. روبنسون. «النقد النسوى: كيف نعلم أننا فزنا؟» **دراسات تلسا فى أدب النساء** ٣ (ربيع/خريف ١٩٨٤) ١٤٣-٥١ وهى مقالة تثير الأسئلة حول العرق والطبقة والنوع فى مواجهة القيم الجمالية ومعايير الإلحاق بنسق الأعمال المعتبرة.

١١- چوزيفين دونوڤان. «خاتمة: مراجعة نقدية.» **النقد الأدبى النسوى: إستكشافات فى النظرية**. تحرير ج. دونوڤان (لكسنجتون. دار نشر جامعة كنتكى، ١٩٧٥) ص. ٨٠ فيما يلى يشار له ن. أ. ن. أنظر أيضاً چوزفين دونوڤان. «نحو علم أدب نسوى» **دراسات تلسا فى أدب النساء** ٣ (ربيع / خريف ١٩٨٤) ٩٩-١١٠ وهى تذكر ستة أسباب إجتماعية وإقتصادية ونفسية تحدد رؤى النساء للعالم وفنهن الأدبى.

١٢- ميراجيلين «أرخميدس ومفارقة الأدب النسوى» **العلامات** ٦ (صيف ١٩٨١) أعيدت طباعتها فى كل من **النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية** تحرير نانرل أو. كيوهان وميشيل ز. روزالدو وباربارا س. جلبى

(شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢)؛ وفي **العلامات: النساء والنوع والدرس**. تحرير إليزابيث أبل وإميلي ن. أبل (شيكاغو. دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٣) ص. ٨٣ وللردود على جيلين أنظر **العلامات** ٨ (خريف ١٩٨٢) ١٦٠-١٧٦ وي. ص. ٨٠-٨٦

١٣- ليليان ر. روبنسون« العيش في التحشم: النقد الراديكالي والمنظور النسوي» (١٩٧٠) في كتابها **الجنس والطبقة والثقافة** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٨) ص. ١٧ يحتوي هذا الكتاب على إثنتى عشرة مقالة نسوية ماركسية كتبت بين عامي ١٩٦٨ و١٩٧٧

١٤- كاثارين ر. ستيمبسون. «حول النقد النسوي» **ما هو النقد؟** تحرير پول هيرنادي (بلومنجتون دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨١) ص. ٢٣٤

١٥- أليس جاردين. «الأصل النسوي» **دياكريتكس** ١٢ (صيف ١٩٨٢) ٥٦-٦١ تقول جاردين للجمهور الحاضر في مقدمة هذا البحث الذي ألقى في مؤتمر عام ١٩٨١ إنها قضت ثلاثة أعوام في باريس تعمل مع النسويات الفرنسيات.

١٦- إيلين ماركس وإيزابيل دي كورتيڤرون. محررتان. **النسويات الفرنسية الجديدة: مجموعة**. (نيويورك شوكين، ١٩٨١) ص. ك.

١٧- لمقدمات نقدية لأعمال سيكسو وإريجاري وكريستيڤا أنظر آن روزاليند جونز. «كتابة الجسد: نحو فهم **للكتابة النسائية». دراسات نسوية** ٧ العدد ٢ (١٩٨١) ٢٤٧-٦٣ وموي. ص. ٩١-١٧٣

١٨- شيرلي نلسون جارنر وكلير كاهاني ومادلين سبرنجنزر. محررات. **اللسان الأم (الآخر): مقالات في التفسير النسوي التحليل النفسي** (إثاكا: دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٥) ص. ٩-١٠

١٩- چين جالوب. **إغواء الإبنة: النسوية والتحليل النفسي** (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) ص. ١٢٥ أنظر كذلك چولييت ميتشيل. النساء: **أطول ثورة** (نيونيورك: بانثيون، ١٩٨٤) ص. ٢٨٩-٢٩٢

٢٠- نانسي شودوردف. **إعادة إنتاج الأمومة: التحليل النفسي وعلم إجتماع النوع** (بيركلي دار نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٨) ص. ١٩٩

٢١- مجموعة من المحررين. «تنويعات على موضوعات مشتركة» (بالفرنسية) **الفصلية النسوية** عدد ١ (نوفمبر ١٩٧٧) ترجمة إيفون روشيت أوزيللو. **النسويات الفرنسية الجديدة: مجموعة**. ص. ٢١٤

٢٢- كارولين ج. هايلبرون. «رد على **الكتابة والإختلاف الجنسي». البحث النقدي** ٨ (صيف ١٩٨٢)٨١١

٢٣- مارلين ج. بوكسر «لأجل وحول النساء: نظرية وممارسة الدراسات النسوية في الولايات المتحدة». **العلامات** ٧ (ربيع ١٩٨٢) اعيدت طباعتها في **النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية**. ص. ٢٣٧-٢٧١

٢٤- كاثارين د. ستيمپسون. «ما المادة والعقل: نظرية عن ممارسة الدراسات النسائية» **دراسات نسوية** ١ (خريف ١٩٧٣) ٢٩٣-٣١٤ أنظر أيضاً ستيمپسون «النسوية الجديدة والدراسات النسائية» **التغير** ٥ (سبتمبر ١٩٧٣) ٤٣-٤٨

٢٥- فلورنس هو ويول لاوتر. **أثر الدراسات النسائية في الجامعة والعلوم الدراسية** (واشنطون: المعهد القومي للتعليم، ١٩٨٠) ص. ٩٢ أنظر أيضاً هو «الدرس النسوي: مدى الثورة» (١٩٨٢) في **أساطير التعليم المختلط: مقالات مختارة ١٩٦٤-١٩٨٣** (بلومنجتون: دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٤) ص. ٢٨٢ ـ «إن التعليم عمل سياسي: فالشخص يختار لأي سبب أن يدرس مجموعة من القيم والأفكار والإفتراضات والمعلومات وهو بهذا يغفل قيماً وأفكاراً وإعتراضات ومعلومات أخرى. وإذا شكلت هذه الإختيارات نمطاً يحجب نصف النوع الإنساني فإن هذا عمل سياسي...» يشار له فيما يلي أ. ت.

٢٦- لنظرة حول المجال الخاص للنقد النسوى الشاذ أنظر بونى زيمرمان«ما لم يكن أبداً: نظرة عامة حول النقد النسوى الشاذ» **دراسات نسوية** ٧ عدد ٣ (١٩٨١) ٤٥١-٤٧٥؛ أعيدت طباعتها فى جرين وكان. محررتان. **القارق** وفى شووالتر. **النقد النسوى الجديد**.

٢٧- فلورنس هو«النسوية ودراسة الأدب» (١٩٧٦) **أ. ت.** ص. ١٩٠، ١٩٧-١٩٨

٢٨- فلورنس هو. **بعد سبع سنوات: برامج الدراسات النسوية فى عام ١٩٧٠.** تقرير المجلس الإستشارى القومى للتعليم النسائى (واشنطن: دار النشر الحكومية، ١٩٧٧) ص. ٣١

٢٩- فلورنس هو«السنوات العشر الماضية: نظرة استرجاعية نقدية» (١٩٧٩) **أ. ت.** ص. ٢٣٦-٢٣٧ ولتقييم إسترجاعى بعد خمس عشرة سنة أنظر إيلين كارول دوبوا وأخريات. **الدرس النسوى: بث النار فى غابات الأكاديمية**. (أوربانا: دار نشر جامعة إيلينوى، ١٩٨٥)

٣٠- فلورنس هو«الدرس النسوى: مدى الثورة» **أ. ت.** ص. ٢٨٢

٣١- أنيت كولودنى«النسوى كناقد أدبى» **البحث النقدى** ٢ (صيف ١٩٧٦) ٨٣٠

٣٢- ألين جاردين«الرجال فى النسوية: عطور الرجال أم رفاق الطريق؟» **التبادل النقدى** عدد خاص عن «الرجال فى النسوية» رقم ١٨ (ربيع ١٩٨٥) ٢٩

٣٣- زيلا ر. إيزنستاين«السياسة الجنسية لليمين الجديد: فهم «أزمة الليبرالية» للثمانينيات» **العلامات** ٧(ربيع ١٩٨٢) أعيدت طباعتها فى **النظرية النسوية: نقد الأيديولوجية**. ص.٧٧-٩٨

هوامش الفصل الثانى عشر

علم الجمال الأسود

١- عن حركة الفنون السوداء أنظر كارولين فاولر **الفنون السوداء والجماليات السوداء** (أتلانتا. مؤسسة العالم الأول، ١٩٨١)

٢- مالكولم إكس. «بيان بالأهداف والأغراض الأساسية لمنظمة الوحدة الأفرو ـ أمريكية» (يونيو ١٩٦٤) فى **الأصوات السوداء الجديدة**. تحرير (إبراهام شيبمان (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧٢) ص. ٥٦٣

٣- هويت. فولر. «نحو علم جمال أسود» **الناقد** ٢٦ (إبريل، مايو ١٩٦٨)؛ أعيدت طباعتها فى **الكتابة الأفرو ـ أمريكية: مجموعة من النثر والشعر**. الطبعة الثانية. محررون ريتشارد أ. لونج ويوجينيا و. كولبير (منتزة الجامعة: دار نشر جامعة ولاية نبسلفانيا، ١٩٨٥) ص. ٥٨٢. وعن دور فولر كمحرر أنظر أبى أرثر جونسون وروناالد مايرى جونسون. **الدعاية وعلم الجمال: السياسة الأدبية للمجلات الأفرو ـ أمريكية فى القرن العشرين** (أمهرست: دار جامعة ماساشوستيس، ١٩٧٩) ص. ١٨٧-١٩٦

٤- لارى نيل. «حركة الفنون السوداء» **م. م. د. مجلة الدراما** ١٢ (صيف ١٩٦٨) ٣٩

٥- ستوكلى كارمايكل. «نحو تحرر السود» **مجلة ماساشوسيتس** ٧ (خريف ١٩٦٦)؛ أعيدت طباعتها فى **النار السوداء: مجموعة من الكتابات الأفرو ـ أمريكية**. تحرير ليروى جونز ولارى نيل (نيويورك ويليام مورو، ١٩٦٨) ص. ١٢٨

٦- أنظر ليتيشيا ريس «أميرى بركة» فى **الكتاب الأمريكيين السود: مقالات بيلوغرافية**. تحرير م. توماس إنج وموريس ديرك وجاكسون ر. براير (نيويورك. سانت مارتين، ١٩٧٨) ٢: ١٢١-١٧٨

٧- أميرى بركة. «لماذا غيرت أيديولوجيتى القومية السوداء والثورة الإشتراكية». **العالم الأسود** ٢٤ (يوليو ١٩٧٥) ٣٠-٤٢؛ وأميرى بركة. **السيرة الذاتية لليروى جونز** (نيويورك: كتب فرويندليش. ١٩٨٤) ص. ٢٠٢-٣١٣

٨- ليروى جونز. «الصيد ليس تلك الرؤوس المعلقة على الحائط» (١٩٦٤) **فى البيت: مقالات اجتماعية** (نيويورك: ويليام مورو، ١٩٦٦) ص. ١٧٤

٩- ستيفن إى. هندرسون. «"حركة البقاء" دراسة فى الكتاب السود والثورة السوداء فى أمريكا» فى **الكاتب الثائر فى أفريقيا والولايات المتحدة** بقلم مرسر كوك و س. إى. هندرسون (ماديسون. دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٦٩) ص. ٦٥-١٢٩ وعلى وجه خاص ص. ٨٧، ٩٣، ١٢٤

١٠- ستيفن هندرسون. **فهم الشعر الأسود الجديد: الكلام الأسود والموسيقى السوداء كمرجعيات شعرية** (نيويورك: ويليام مورو، ١٩٧٣) ص. ٤

١١- أديسون جايل الإبن. محرر. **علم الجمال الأسود** (جاردن سيتى، نيويورك. أنكور، ١٩٧١) ص. ٤

١٢- أديسون جايل الإبن. **وضع السود**. (نيويورك: هورايزون، ١٩٧٠) ص. ٢٢١

١٣- أديسون جايل الإبن. **طريق العالم الجديد: الرواية السوداء فى أمريكا**. (جاردن سيتى، نيويورك. دوبلداى، ١٩٧٥) ص. ٣١٣

١٤- هارولد كروز. **التمرد أم الثورة؟** (نيويورك: ويليام مارو، ١٩٦٨) ص. ٢٣

١٥- «هارولد كروز: مقابلة» (نيويورك ١٩٦٩) في سي. و. بيجسبي. محرر. **الكاتب الأمريكي الأسود** (ديلاند، فلوريدا: إيفريت/إدواردز، ١٩٦٩) ٢٣٧:٢

١٦- هارولد كروز. **أزمة المثقف الزنجي** (نيويورك: ويليام مورو، ١٩٦٧) ص. ٥٣٠-٤٣

١٧- داروين ت. ترنر. «النقاد الأفرو - أمريكيين. مقدمة» في **علم الجمال الأسود**. ص. ٧٢

١٨- هوستون أ. بيكر الإبن. **الأغنية السوداء الجديدة: مقالات في الأدب والثقافة الأمريكية السوداء** (شارلوتفيل: دار نشر جامعة فيرجينيا، ١٩٧٢) ص. ١٦-١٧

١٩- هوستون أ. بيكر الإبن. **رحلة العودة: قضايا في الأدب والنقد الأسود** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٠) ص. ط. اعتمد بيكر قبل ذلك على النظرية اللغوية غير البنيوية مثلما نجد في «حول نقد الأدب الأمريكي الأسود. رؤية للجماليات السوداء» في **قراءة الأسود: مقالات في نقد الأدب الأفريقي والكاريبي والأمريكي الأسود**. تحرير هـ. أ. بيكر الإبن سلسلة **الأبحاث ٤** (إثاكا: مركز أبحاث جامعة كورنيل للدراسات والأبحاث **الأفريقية**، ١٩٧٦) ص. ٤٨-٥٨، وهو بحث يحتوى مقالات لأديسون جايل وج سوندرز ردنج وثلاثة نقاد أجانب.

٢٠- تحول الناقد الثقافي اليساري واللاهوتي المسيحي الأسود الشاب كورنيل وست مثل بيكر إلى الفكر «البنيوي» في الثمانينيات. أنظر وست «أزمة المفكر الأسود» **النقد الثقافي** عدد ١ (خريف ١٩٨٥) ١٠٩-١٢٤ أنظر هوستون بيكر الإبن «تحولات الأجيال والنقد القريب للأدب الأفرو - أمريكي» **منبر الأدب الأمريكي الأسود** (شتاء ١٩٨١) ٣-٢١. وقد بسط هذه المقالة في كتابه **الأيديولوجية السوداء والأدب الأفرو - أمريكي: نظرية عامية** (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٤) ص. ٦٤-١١٢ وفي «العقيدة والنظرية وموسيقى البلوز «ملاحظات نحو نقد ما بعد بنيوي للأدب الأفرو - أمريكي» في **العقيدة ضد النظرية في النقد الأدبي الأمريكي الأسود**. تحرير جو وايكسلمان وشيستر ج فونتينو (جرينوود، فلوريدا: بنكفيل ، ١٩٨٦) ص. ٥-٣٠

٢١- هنري لويس جيتس الإبن«مقدمة المحرر: كتابة (العرق) والفارق الذي تجلبه» **البحث النقدي**. عدد خاص عن «العرق والكتابة والإختلاف» ١٢ (خريف ١٩٨٥) ١-٢٠

٢٢- هنري لويس جيتس الإبن. محرر **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** (نيويورك: ميثوين، ١٩٨٤) ص. ٦ ثمانية من الثلاث عشرة مقالة المجموعة في هذا المجلد نشرت أصلاً في عددين خاصين من **منبر الأدب الأمريكي الأسود** ١٥، ٤ (١٩٨١) و١٦، ١ (١٩٨٢) تحرير هـ.ل. جيتس الإبن.

٢٣- هنري لويس جيتس الإبن. «سواد السود نقد للعلامة وللتمرد الرامز بالعلامة» **البحث النقدي** ٩ (يونيو ١٩٨٣) أعيدت طباعتها في **الأدب الأسود والنظرية الأدبية** ص. ٣١٣. وفي **الأدب الأفرو - أمريكي في القرن العشرين** (نيوهيفن. دار نشر جامعة ييل، ١٩٨٤) يغير مايكل ج. كول من نظرية جيتس التناصية حول «الدلالة» ويصورها كشكل فولكلوري لا واعٍ ورحم سري (بجانب موسيقى البلوز) للأدب الأمريكي الأسود المعاصر.

٢٤- «مقابلة في السجن مع أنجيلا ى. ديفيس» (أكتوبر ١٩٧٠) في **جاءوا في الصباح: أصوات المقاومة**. تحرير أ. ى. ديفيس وأخرون (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٧١) ص. ١٩٨

٢٥- ديانا ك. لويس«رد على اللامساواة: النساء السود والعنصرية والإنحياز الجنسي» **العلامات** ٣ (شتاء ١٩٧٧) أعيدت طباعتها في **قاريء العلامات: النساء والنوع والدرس**. تحرير إلزابيث آبل وإيميلي ك. آبل (شيكاغو: دار نشر جامعة شيكاغو: ١٩٨٣) ص. ١٦٩-١٩١

٢٦- «بيان مجموعة نهر كومباهى» (أبريل ١٩٧٧) فى **الأبوية الرأسمالية ومبرر النسوية الإشتراكية**. تحرير زيلا ر. إيزنستاين. (نيويورك: دار العرض الشهرى، ١٩٧٩) وأعيدت طباعتها فى **فتيات البيت: مجموعة نسوية سوداء**. تحرير باربارا سميث (نيويورك. مائدة المطبخ ـ دار النساء الملونات، ١٩٨٣) ص. ٢٧٢ فيما يلى يشار له ف. ب.

٢٧- هيزل ف. كاربى «على حافة المرأة: جلد الإمبراطورية والجنس فى النظرية النسوية» **البحث النقدى** ١٢(خريف ١٩٨٥) ص. ٢٦٢-٢٧٧.

٢٨- ميشيل والاس «بحث نسوى أسود عن الأخوة النسائية.» **صوت القرية** ٢٨ يوليو ١٩٧٥ ص. أنظر كذلك والاس. **الرجل المعتز الأسود وأسطورة المرأة الخارقة** (نيويورك ديال، ١٩٧٩) ويدين الكتاب الأبوية السوداء ويفحص الأنماط المكرورة للنساء السود.

٢٩- باربارا سميث «نحو نقد نسوى أسود» **الأحوال: إثنان** ١(أكتوبر ١٩٧٧)؛ اعيدت طباعتها فى كتيب فى ترومانز برج بنيويورك فى داركرو سنج ثم فى **النقد النسوى الجديد: مقالات حول المرأة والأدب والنظرية**. تحرير إيلين شووالتر (نيويورك. بانثيون، ١٩٨٥) ص. ١٧٠

٣٠- إيرلين ستيتسون. محررة. **الأخت السوداء: شعر النساء الأمريكيات السود ١٧٤٠-١٩٨٠** (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٨٠) ص. ف.

٣١- أنظر مثلاً جلوريا ت. هل «الشاعرات السود من هويتلى إلى ووكر» (١٩٧٥) فى **جسور سوداء متينة: رؤى النساء السود فى الأدب**. محررات روزيان ب. بيل وبيتى ج. باركر وبيڤرلى جاى شيفتال (جاردن سيتى، نيويورك: أنكور، ١٩٧٩) ص. ٦٩-٨٦: ومقالتها «إعادة كتابة الأدب الأفرو ـ أمريكى. حجة للكاتبات السود.» **الدرس الراديكالى** ٦(ديسمبر ١٩٧٧) ١٠-١٣ ثم مقالتها « تحت الأيام الحياة المدفونة وشعر أنجيلينا ولد جريمكه» فى ف. ب. ص. ٧٣-٨٢

٣٢- جلوريات. هل «الشاعرات الأفرو ـ أمريكيات مسح بيوغرافى ـ نقدى» فى **أخوات شكسبير: مقالات نسوية عن شاعرات نساء**. تحرير ساندرا م. جيلبرت وسوزان جوبار (بلومنجتون. دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٩) ص. ١٧٤

٣٣- ديبورا إى. ماكدوويل «إتجاهات جديدة للنقد النسوى الأسود.» **منبر الأدب الأمريكى الأسود** ١٤ (١٩٨٠)؛ اعيدت طباعتها فى **النقد النسوى الجديد**. ص. ١٩٠-١٩٢

٣٤- باربارا كريستيان. **النقد النسوى الأسود: منظورات على الكاتبات السود**. (نيويورك بيرجامون، ١٩٨٥) ص. ١٤٩

٣٥- تونى كيد بامبارا. تصدير. **الجسر الذى يدعى ظهرى :كتابات النساء الراديكاليات الملونات**. تحرير شيرى موراجا وجلوريا أنزالدوا (ووترتاون، ماساشوستيس بيرسيفونى، ١٩٨١) ص. ح. تقدم هذه المجموعة مواداً بأقلام إثنتين وعشرين من نساء العالم الثالث. أنظر كذلك **المرأة الثالثة: كاتبات الأقليات فى الولايات المتحدة**. تحرير ديكستر فيشر (بوستون. هوتون ميفلين. ١٩٨٠) وهى أول مجموعة رئيسية من أدب النساء الهنديات الأمريكيات والأفريقيات الأمريكيات والمكسيكيات الأمريكيات والآسيويات الأمريكيات. شغل فيشر منصباً تنفيذياً مهماً عام ١٩٨٠ فى إتحاد اللغة الحديثة. إنظر كذلك تونى كيد بامبارا. محررة. **النساء السود: مجموعة**. (نيويورك. المكتبة الأمريكية الحديثة، و١٩٧) ويضم قصائد مجموعة ومقالات وقصص قصيرة بأقلام نساء سود .

٣٦- أودرى لورد «أدوات المعلم لن تهدم بيت المعلم» (١٩٧٩) فى **هذا الجسر**. ص. ٩٨ وجمعت مقالات وخطب لورد من عام ١٩٧٦ إلى ١٩٨٤ فى كتابها **الأخت الأجنبية: مقالات وخطب** (ترومانزبرج، نيويورك: داركروسنج، ١٩٨٤)

٣٧- أليس ووكر. **بحثاً عن حدائق أمنا: نثر مرأتى** (سان دييجو: هاركورت وبريس وچوفانو فيتش، ١٩٨٣) ص. ك. ل

٣٨- بات باركر. «الثورة: إنها ليست قريبة أو جميلة أو سريعة» (١٩٨٠) فى **هذا الجسر** ص. ٢٤١

٣٩- مارى إيفانز. محررة. **كاتبات سود (١٩٥٠-١٩٨٠): تقييم نقدى** (جاردن سيتى، نيويورك: أنكور، ١٩٨٤) ص. ز

٤٠- ورنر سولورز. «نظرية العرقية الأمريكية» **الفصلية الأمريكية** ٣٣ عدد ٣(١٩٨١) ٢٥٧-٢٨٣

٤١- ألان والد «ثقافة الاستعمار الداخلى: منظور ماركسى » **ميلوس** ٨ (خريف ١٩٨١)١٨٥-٢٧ وهو يبنى على أعمال فانون وآخرين

٤٢- عبد الكلمات وزملاؤه. **مقدمة للدراسات الأفرو ـ أمريكية: كتاب كلية الشعب**. الطبعة الخامسة (أوربانا: منشورات جامعة إيلينوى، ١٩٨٤) ص. ١-٢٧

٤٣- ديكستر فيشر. مقدمة. **لغة وأدب الأقليات: نظرة استرجاعية ومنظور** تحرير د. فيشر (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة، ١٩٧٧) ص. ٧

٤٤- وين شارلز ميللر «الوعى الثقافى فى مجتمع متعدد الثقافات: استعمالات الأدب» **ميلوس** ٨ (خريف ١٩٨١) ٢٩- ٤٤

٤٥- «المقرر الجوهرى للدراسات السوداء» وقد اعتمد فى المؤتمر السنوى الرابع للمجلس القومى للدراسات السوداء فى مارس ١٩٨٠. أنظر جيرالد ماكورتر ورونالد بيلى. «تطوير مقرر الدراسات السوداء فى الثمانينيات. أنماطه وتاريخه» **الدارس الأسود** ١٥ (مارس/إبريل ١٩٨٤) ١٨-٣١ ومقالة الكاتبين. «ملحق لتطوير مقرر الدراسات السوداء فى الثمانينيات» **الدارس الأسود** ١٥ (نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٤) ٥٦-٥٨

٤٦- إلياس بليك الإبن وهنرى كوب. **الدراسات السوداء: قضايا فى بقائها المؤسسى**. تقرير لمكتب التعليم فى الولايات المتحدة (واشنطن: دار النشر الحكومية، ١٩٧٦) ص. ٧، ٩، ١٠، ١٤

٤٧- كارلوس أ. بروسار. «تصنيف برامج الدراسات السوداء» **مجلة التعليم الزنجى** ٥٣ (صيف ١٩٨٤) ٢٨٠-٢٨٧، وهذا العدد المهم بعنوان «تقييم برامج الدراسات السوداء فى التعليم العالى الأمريكى» حررته كارلين يونج رئيسة المجلس القومى للدراسات السوداء. ويحتوى على أربع عشرة مقالة عن حالة الدراسات السوداء فى أوائل الثمانينيات .

٤٨- هارولد كروز. «التحديات الراهنة للدراسات السوداء» عرض لكتاب مولانا (رون) كاينجا **مقدمة للدراسات السوداء فى الدارس الأسود** ١٥(مايو/ يونيو ١٩٨٤) ٤٧

٤٩-داروين ت. ترنر وباربارا تودز. **النظرية والممارسة فى تدريس أدب الأفرو ـ أمريكيين** (أوربانا: المجلس القومى لمدرسى الإنجليزية، ١٩٧١) ص. ١١-١٢

٥٠- داروين ت. ترنر «تدريس الأدب الأفرو ـ أمريكى» **الإنجليزية فى الكلية** ٣١ (أبريل ١٩٧٠)؛ أعيدت طباعتها فى **منظورات جديدة فى الدراسات السوداء** تحرير چون و. بليسنجيم (أوربانا: دار نشر جامعة إيلينوى ١٩٧١) ص. ١٨٦-١٨٧. ولتركيز مشابه على النواحي الشكلية أنظر چورج إى. كنت. «الأثر العرقى فى الأدب الأمريكى» فى **أصوات سوداء: مجموعة من الأدب الأفرو ـ أمريكى**. تحرير إبراهام شابمان (نيويورك: المكتبة الأمريكية الجديدة، ١٩٦٨) ص. ٦٩١-٦٩٧؛ والمقدمة البرنامجية لكتاب **الأدب الأفرو ـ أمريكى: بناء التعليم**. تحرير ديكستر فيش وروبرت ب. ستبتو (نيويورك: إتحاد اللغة الحديثة،١٩٧٩) ص. ١-٦ وهو يقدم مقالات «شكلية» بأقلام ستبتو وجيتس وغيرهم. ويوصى كنت وترنر

وستبتو وبيكر وجيتس وكريستيان وماكدوويل وغيرهم بإتباع أسلوب التحليل النصى الدقيق مما يوجد استمرارية من الستينيات إلى الثمانينيات.

٥١- جلوريات. هل وباربارا سميث. «مقدمة. سياسة دراسات النساء السود». **لكن بعضنا شجعان: دراسات النساء السود**. تحرير ج. ت. هل وباتر يشيا بيل سكوت وب. سميث (أولد ويستبرى، نيويورك. دار نشر النسوية، ١٩٨٢) ص. ى، وعن وضع دراسات النساء السود فى السبعينيات أنظر ماريلين ج. بوكسر. «لأجل وحول النساء. نظرية وممارسة دراسات النساء فى الولايات المتحدة» **العلامات** ٧(ربيع ١٩٨٢) وأعيدت طباعتها فى **النظرية النسوية: نقد للأيديولوجية**. تحرير نانرل أو. كيوهانى وميشيل ز. روزالدو وباربارا سى. جلبى (شيكاغو. دار نشر جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) ص. ٢٥٣-٢٥٦.

الفصل الثالث عشر

النقد اليسارى من الستينيات إلى الثمانينيات

١- إروين أنجر. **الحركة: تاريخ اليسار الجديد الأمريكى ١٩٥٩-١٩٧٢** (نيويورك: دوروميد، ١٩٧٤) ص.١١٥. ويذكر إدوارد ج. چاكوبس الإبن فى كتابه **اليسار الجديد فى أمريكا: من الإصلاح إلى الثورة ١٩٥٦-١٩٧٠** (ستانفورد دار نشر مؤسسة هوڤر، ١٩٧٤) عدد فروع ط. م. د. عام ١٩٦٨ على أنه ثلاثمائة وعدد الأعضاء خمسة وثلاثون ألفاً كما يقدر أن ستة آلاف عضو كانوا يدفعون الرسوم (ص. ٢٠٨)

٢- ستانلى أرونو ڤيتش. «عندما كان اليسار الجديد جديداً» فى **الستينيات بدون إعتذار**. تحرير سونيا سايريز وآخرون (مينيا بوليس؛ دار نشر جامعة مينيسوتا، ١٩٨٤) ص. ٢٦- ٣٩

٣- ويليام فيليبس. **نظرة متحزبة: خمس عقود من الحياة الأدبية** (نيويورك. ستاين وداى، ١٩٨١) ص. ١٨

٤- فيليب راڤ. «ما هو وأين يقع اليسار الجديد؟» (١٩٧٢) فى كتابه **مقال فى الأدب والسياسة ١٩٣٢-١٩٧٢**. وتحرير أرابل ج. بورتر وأندرو ج. ديوسين (بوستون: هوتون ميفلين، ١٩٧٨) ص. ٣٥٢

٥- إرڤنج هو: **هامش الأمل: سيرة ذاتية فكرية** (نيويورك: هاركورت وبريس وچوفانو ڤينش، ١٩٨٢) ص. ٣٠٩ أخرج الفوضوى الشاب ريتشارد كوستيلانيتز نقداً لاذعاً لهو فى «مخاطر وتهافت الراديكالية الديموقراطية» **سالما جوندى** عدد ٢(ربيع ١٩٦٧) ٤٤-٦٠ . أنظر كذلك المقدمة والتصدير لكتاب **ما وراء اليسار واليمين: الفكر الراديكالى لعصرنا**. تحرير ريتشارد كوستيلانيتز (نيويورك: مورو، ١٩٦٨) ص. م ـ ٤١

٦- إيلين شريكر «الجيل المفقود. الأكاديميون والحزب الشيوعى من الكساد إلى الحرب الباردة» **الإنسانيات فى المجتمع**. عدد خاص من «الماركسيون والجامعة» ٦(ربيع وصيف ١٩٨٣) ١٣٩

٧- ريتشارد أومان. **الإنجليزية فى أمريكا: نظرة راديكالية للمهنة** (نيويورك: دار نشر جامعة أوكسفورد، ١٩٧٦) ص. هـ. أنظر كذلك ريتشارد أومان «**الإنجليزية فى أمريكا**. بعد عشر سنوات» **نشرة أقسام الإنجليزية بالجامعات**. عدد ٨٢(شتاء ١٩٨٥) ١١-١٧

٨- لويس كامپ. «فضيحة الدراسات الأدبية» **مجلة هارپر**: ديسمبر ١٩٦٧، ص. ٩٠ فيما يلى يشار له ف. د.أ. وعن نظرية وممارسة التحليل المؤسسى أنظر العمل المثير للتدبر لبيتر أوفه هوهندال الناقد الماركسى المولود فى ألمانيا والدارس فى أمريكا. وقد جمع ونقح سبعاً من مقالاته التى كتبت فى السبعينيات فى كتاب **مؤسسة النقد** (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨٢) وفى وقت لاحق جمع هوهندال الأعمال المهمة التى كتبها تالكوت بارسونز ويورجن هابرماس وأنتونيو جرامسى ولويس ألتوسير وبيتر بورجر حول عملية إضفاء الطابع المؤسسى فى «ما وراء جماليات الإستقبال» ترجمة فيليب بروستر **النقد الألمانى الجديد** عدد ٢٨(شتاء ١٩٨٣) ١٠٨-١٤٦

٩- لويس كامپ. «المشكلة فى الأدب....» **التغير** ٢(مايو/يونيو ١٩٧٠) ٢٨-٢٩ فيما يلى يشار له م. أ.

١٠- لويس كامپ. «ملاحظات نحو ثقافة راديكالية» **اليسار الجديد: مجموعة مقالات**. تحرير بريسيلا لونج (بوستون. بورتر سارچنت، ١٩٦٩) ص. ٤٢٤

١١- پول لاوتر. «المجتمع والمهنة ١٩٥٨-١٩٨٣» **منشورات إتحاد اللغة الحديثة** ٩٩ (مايو ١٩٨٤) ٤١٧

١٢- بروس فرانكلين. «تدريس الأدب فى الأكاديميات العليا فى الإمبراطورية» **الإنجليزية فى الجامعة** عدد خاص بعنوان «كتيبة من اليسار» ٣١(مارس ١٩٧٠) أعيدت طباعتها فى سياسة الأدب **مقالات منشقة حول تدريس الإنجليزية**. تحرير لويس كامب وبول لاوتر (نيويورك بانثيون، ١٩٧٠، ١٩٧٢) ص. ١١٠-١١١

١٣- فريدريك چيمسون. **الماركسية والشكل: نظريات الأدب الجدلية فى القرن العشرين** (برينستون دار نشر جامعة برينستون، ١٩٧١) ص. ط

١٤- چيفرى ل. ساموئز. **علم الاجتماع الأدبى والنقد التطبيقى: بحث** (بلومنجتون دار نشر جامعة إنديانا، ١٩٧٧) ص. ٤

١٥- فريدريك چيمسون. **اللاوعى السياسى: القص كفعل رمزى إجتماعى** (إثاكا دار نشر جامعة كورنيل، ١٩٨١) ص. ٣٥. أنظر أيضاً چيمسون. «الماركسية والتاريخية» **التاريخ الأدبى الجديد** ١١ (خريف ١٩٧٩) ٤١-٤٣

١٦- چيرالد جراف. «تدريس الإنسانيات» **مجلة بارتيزان**. عدد العيد الثلاثين ٥١، أعداد ٤ و ١ (١٩٨٤ و ١٩٨٥) ٨٥١ .

١٧- أنظر چيرالد جراف. «الجامعة ومنع الثقافة» فى **النقد فى الجامعة**. تحرير جراف وريچينالد جبيونز. **الفصلية الثلاثية**. سلسلة النقد (الثقافة رقم ١ «إيفانستون دراسة جامعة نورث ويسترن ، ١٩٨٥) ص. ٦٢-٨٢ . عمل جراف يعبر عن النقد السياسي المؤلف فى فترة ما بعد ڤيتنام فى أنه يشكك فى التفرقة التقليدية بين «اليمين» و «اليسار» فى الأمور المتصلة بالسياسة والثقافة. ومما لا شك فيه أن المطلوب هو اصطلاح جديد أو طريقة جديدة لتصور خطوط التحيزات السياسية .

١٨- فرانك لينتريكيا. **النقد والتغير الاجتماعي** (شيكاغو - دار نشر جامعة شيكاغو ، ١٩٨٣) ص. ٧ .

١٩- و. ج. ت. ميتشيل «مقدمة المحرر» **البحث النقدى**. عدد خاص حول «سياسات التفسير» ٩ (سبتمبر ١٩٨٢) ص. ج ويحتوى هذا العدد علي مقالات كتبها ضمن آخرين بوث وفيش وهيرش وكريستيڤا وسعيد وسبيڤاك وهوايت. أنظر كذلك ميتشيل. محرراً. **ضد النظرية : الدراسات الأدبية والبراجماتية الجديدة**. (شيكاغو : دار نشر جامعة شيكاغو ، ١٩٨٥) وهو مجموعة من إثنتى عشرة مقالة نشرت فى مجلة **البحث النقدى** بين عامى ١٩٨٢ ، ١٩٨٧ حول وضع «النظرية» المختلف عليه وطبيعتها .

٢٠- مايكل ريان. **الماركسية والتفكيكية : توضيح نقدى** (بالتيمور دار نشر جامعة چونز هوبكنز ، ١٩٨٢) ص. ١١٤

٢١- باربارا فولي «سياسات التفكيكية». فى **البلاغة والشكل: التفكيكية فى ييل**. تحرير روبرت كون ديڤيس ورونالد شلايفر (نورمان. دار نشر جامعة أوكلاهوما ، ١٩٨٥) ص. ١١٣-١١٤

٢٢- ستيفن جرينبلات. **صياغة النهضة لذاتها: من مور إلى شكسبير**. (شيكاغو دار نشر جامعة شيكاغو ، ١٩٨٠) ص. ٢٥٦

٢٣- ستيفن جرينبلات. تصدير. **الحكاية الرمزية والتصوير**. أبحاث مختارة من المعهد الإنجليزي ١٩٧٩-١٩٨٠ تحرير س. ج. جرينبلات (بالتيمور - دار نشر جامعة چونز هوبكنز ، ١٩٨١) ص. م. ، **وصياغة النهضة لذاتها** ص. ٢٢٧-٢٢٨ . وضعت الخطوط الرئيسية لمحاولات مشابهة لتجديد النقد الإجتماعي التاريخي في **الدراسات التاريخية والنقد الأدبى**. تحرير چيروم ج. ماجان (ماديسون. دار نشر جامعة ويسكونسن، ١٩٨٥) الذى يحتوى على اثنتى عشرة مقالة لكتاب مختلفين. وخلال منتصف الثمانينيات كانت أعمال جرينبلات وماجان ونقاد آخرين متنوعين توصف بـ «التاريخية الجديدة» .

٢٤- إدوارد سعيد. «تأملات فى النقد الأدبى "اليسارى" الأمريكى» (١٩٧٩) فى **العالم والنص والناقد** (كامبريدج : دار نشر جامعة هارفارد، ١٩٨٣) ص. ٥٩ -ويجمع الكتاب بتنقيح بسيط إثنتى عشرة مقالة نشرت بين عامى ١٩٦٩ و ١٩٨٢. فيما يلى يشار له ع. ن. ن .

٢٥- بول أ. بوييه. «المفكرون المتحاربون ميشيل فوكوه وتحليلات القوة» **الجوهر**. أعداد ٣٨/٣٧ (١٩٨٣) ٤٦.

٢٦- كاثرين جالاجر. «السياسة والمهنة والناقد» **دياكريتكس**. ١٥ (صيف ١٩٨٥) ٣٨

٢٧- إدوارد و. سعيد. **الإستشراق** (نيويورك . پانثيون، ١٩٧٨) ص ٢٤٠، ٣٢٧-٣٢٨ ، و «إعادة تأمل فى الإستشراق» **النقد الثقافى** عدد ١ (خريف ١٩٨٥)

٢٨- إدوارد و. سعيد. «مستقبل النقد» **ملحوظات أدبية حديثة** ٩٩ (سبتمبر ١٩٨٤) ٩٥٦

٢٩- چون برنكمان. «مقولات عن الماركسية الثقافية» **النص الاجتماعى** ٣ (الربيع / الصيف ١٩٨٣) ٢٠.

٣٠- فريدريك چيمسون. «مقابلة» **دياكريتكس** ١٢ (خريف ١٩٨٢) ٨٩. أنظر كذلك فردريك چيمسون. «الماركسية والتدريس» **العلم السياسى الجديد** أرقام ٢-٣ (١٩٧٩-٨٠) ٣١-٣٦

٣١- روبرت شولز. **القوة النصية : النظرية الأدبية وتدريس الإنجليزية** (نيوهيڤن . دار نشر جامعة ييل ، ١٩٨٥) ص. ١٦-١٧

٣٢- المحررون. «عرض». **النقد الثقافى** رقم ١ (خريف ١٩٨٥) ٦ ، أنظر أيضاً **الأعمال والأيام** (أسست عام ١٩٦٩) ولا سيما العدد الخامس الذى نشر فى ربيع ١٩٨٥ ويركز على النقد الثقافى.

٣٣- تيرى إيجلتون. **النظرية النقدية : مقدمة** (مينيا بوليس: دار نشر جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٣) ص. ٢٠٥

٣٤- مايكل ريان. «الدراسات الثقافية ـ نقد». أشكر الأستاذ ريان لإعطائه نسخة من هذه المقالة مقدماً لى. ولنقد لريموند ويليامز وتيرى إيجلتون أنظر كاثرين جالاجير. «المادية الجديدة فى الجماليات الماركسية» **النظرية والمجتمع** ٩ (ربيع ١٩٨٠) ٦٣٣-٦٤٦. وعن علاقة إيجلتون بويليامز أنظر أندرو مارتين وباتريس پيترو. «مقابلة مع تيرى إيجلتون» **النص الإجتماعى** الأعداد ١٣/١٤ (شتاء / ربيع ١٩٨٦)ص. ٨٣-٩٩

٣٥- لمقدمة حول خمسة نماذج ماركسية متنافسة للأدب أنظر ديڤيد فورجاتس «النظريات الأدبية الماركسية». **النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة**. تحرير آن چيفرسون وديڤيد روبى (توتوا، نيو چيرس. بارنس ونوبل ١٩٨٢) ص. ١٣٩-١٦٧

٣٦- تقدم أعمال المنظرة الأدبية الليبرالية- اليسارية باربارا هرنستاين سميث الحجج المقنعة للغاية حول الطبيعة الزائلة فى نهاية المطاف لكل القيمة الأدبية والتقييم. أنظر مقالتها. «طوارىء القيمة» **البحث النقدى** عدد خاص حول «الأنساق المعتبرة فى الأدب» ١٠ (سبتمبر ١٩٨٣) ١-٣٥ .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	جورج جيمس	ت شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء	مارتن برنال	ت بإشراف أحمد عتمان
١٧-	مختارات	فيليب لاركين	ت محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت بكر عباس
٢٥-	مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت نخبة
٢٨-	رسالة فى التسامح	جون لوك	ت منى أبو سنه
٢٩-	الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديفيد روس	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	آ. ج. هوبكنز	ت أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روجر آلن	ت حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب. ديكسون	ت خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت · حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	ألن تورين	ت أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت · محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت . عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف آ فاين	ت أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت نوريس	ت عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوييا وخ م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن نوفاليس وستيفن ج روجسيفيتز وروجر بيل	ت لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ ف ألنجتون	ت مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج مايكل والتون	ت محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت · محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت . صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت محمد خير البقاعى
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت رمسيس عوض .
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت رمسيس عوض
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت . عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت · المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت حسين محمود

٧٢- السياسى العجوز	ت س إليوت	ت فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين ب توميكنز	ت حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل ا سيمينوفا	ت حسن بيومى
٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت أحمد درويش
٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت محمود السيد على
٨٣- مختارات	غوتفريد بن	ت خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أســـاليب ومـــضـــامين المســرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت عبد الوهاب علوب
٩٤- الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	د ماريا خيسوس روبييرامتى	ت د أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	آرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيثل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبدالرؤوف البمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب . ليتش	ت : محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣- أسفار العهد القديم	توماس . ل . تومسون	ت : عبدالوهاب علوب

(تحت الطبع)

الجانب الديني للفلسفة
الولاية
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الكلام رأسمال
محاورات كونفوشيوس
رحلة إبراهيم بك
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
شتاء ٨٤
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
عامل المنجم
مصر أرض الوادى
الدرافيل أو الجيل الجديد

الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى
موت الأدب
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
سحر مصر





American Literary Criticism
From the Thirties to the Eighties

VINCENT B. LEITCH

يتسم هذا العمل بالجمع بين سعة الإحاطة الموسوعية والتعمق المدقق فى دراسته لحركات ومدارس ومذاهب ونظريات النقد الأدبى فى أمريكا منذ العقد الثانى من القرن العشرين وحتى أواسط الثمانينيات من القرن نفسه . وإذا كان الكاتب يركز على الوسط النقدي الأمريكى فى الجامعات والمعاهد والمحافل الأدبية والفكرية والدوريات ودور النشر ، إلا أنه يقدم لنا فى نفس الوقت صورة كاملة للمدارس والنظريات النقدية التى يتعرض لها مسترجعاً ومتتبعاً أحوالها وخلفياتها وتوابعها الفلسفية الفكرية سواء فى أوروبا (وهو الغالب الأعم) أو فى أمريكا ، وموضحاً لتفاعلاتها مع الأدب الأمريكى ومؤسساته النقدية .

والكتاب ذو فائدة جمة لدارس الأدب والنقد وللقارئ المثقف بوجه عام ؛ لأنه يرسم خريطة واضحة المعالم تفسر أبعاد ومضامين شتى المدارس والنظريات النقدية التي تضطرم بمفاهيمها ومصطلحاتها فى الحياة الثقافية فى الغرب والشرق كذلك . وإذا كان القارئ المثقف سيجد فيه وفرة المعلومات الموضحة والمفسرة لما يسمع عنه ويطل
عليه في مفاهيم ونظريات نقدية فإن القارئ الدارس سيجد فيه كذلك بغيته فى ا
الدقيق والنقد الموضوعي للعديد من مدارس النظرية الأدبية التى أصبحت الآن
اهتمام ودرس الباحثين فى الأدب والنقد .

لوحة الغلا